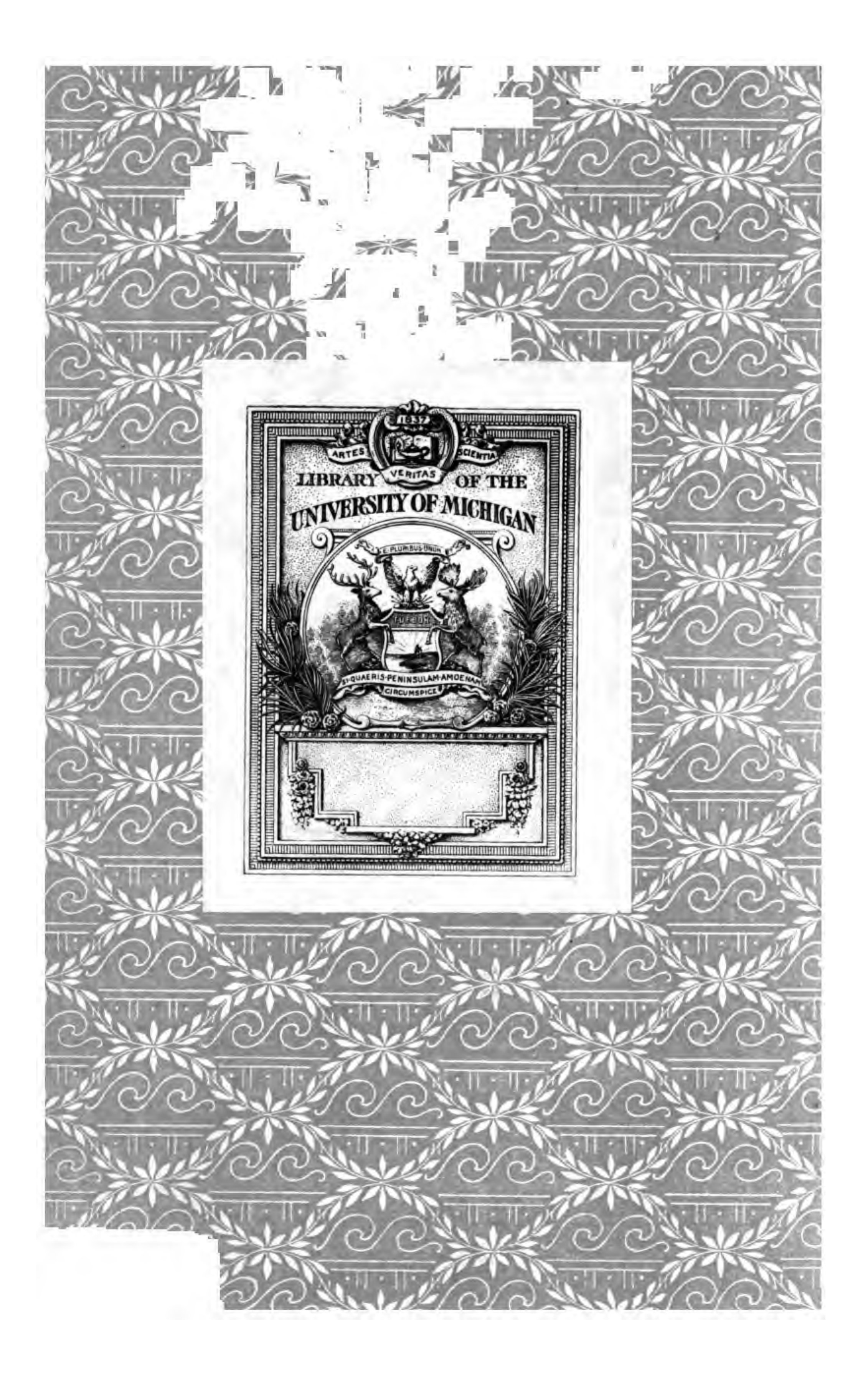
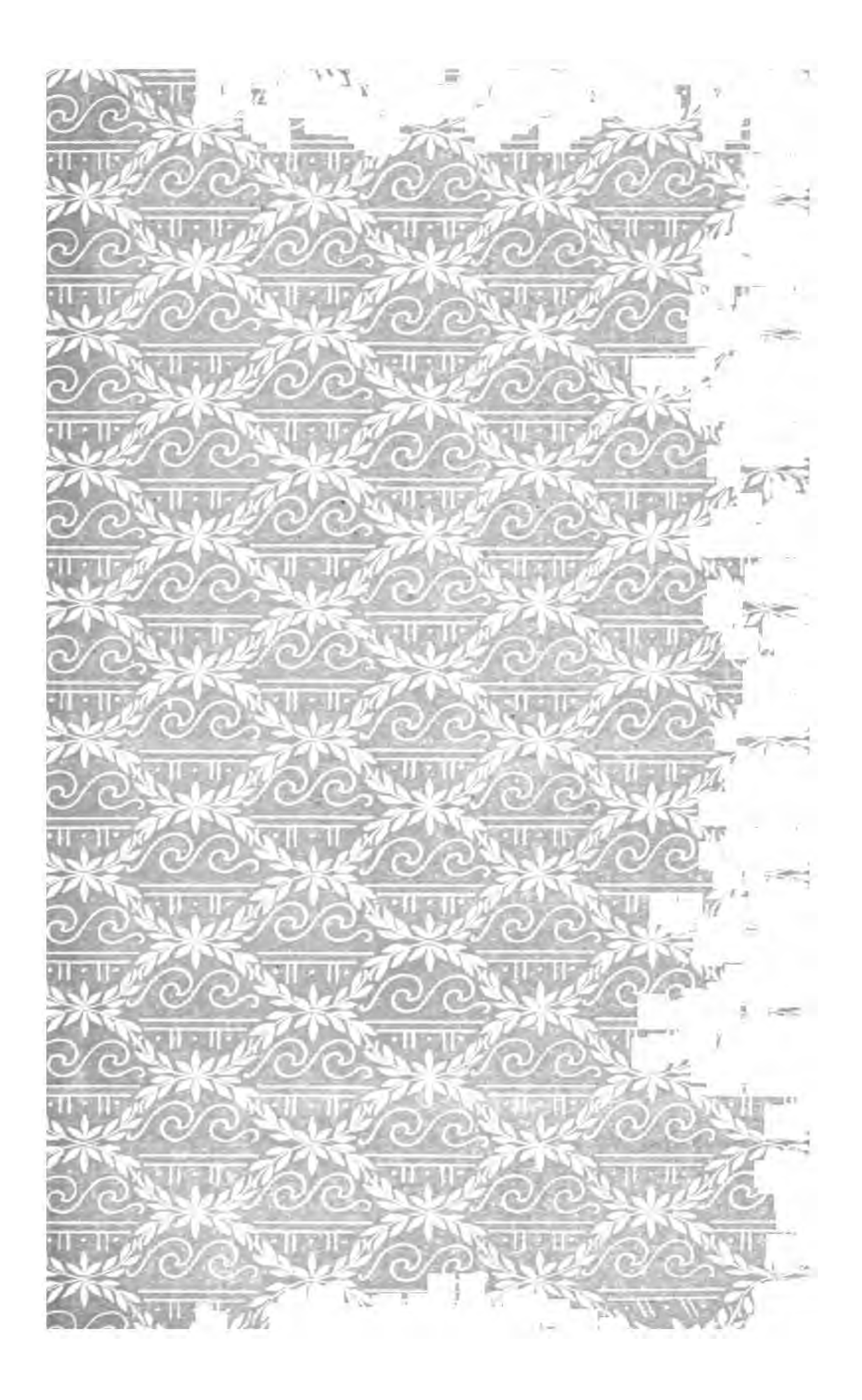


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



BRESLAUER BEITRÄGE

ZUR

LITERATURGESCHICHTE.

HERAUSGEGEBEN

VON

PROF. DR. MAX KOCH UND PROF. DR. GREGOR SARRAZIN

IN BRESLAU.

IX.

DR. KARL KIPKA

MARIA STUART IM DRAMA DER WELTLITERATUR

VORNEHMLICH DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS.

LEIPZIG.

MAX HESSES VERLAG.

1907.

MARIA STUART
IM DRAMA DER WELTLITERATUR

VORNEHMLICH DES 17. UND 18. JAHRHUNDERTS.

EIN BEITRAG ZUR
VERGLEICHENDEN LITERATURGESCHICHTE

VON

DR. KARL KIPKA.



LEIPZIG.
MAX HESSES VERLAG.
1907.

Strange love they have given you, love disloyal,
Who mock with praise your name,
To leave a head so rare and royal
Too low for praise or blame.

You could not love nor hate, they tell us,
You had nor sense nor sting:
In God's name, then, what plague befell us
To fight for such a thing?

'Some faults the gods will give', to fetter
Man's highest intent:
But surely you were something better
Than innocent!

No maid that strays with steps unwary
Through snares unseen,
But one to live and die for; Mary
The Queen.

A. C. Swinburne, Adieux à Marie Stuart, V.

HERRN PROFESSOR DR. MAX KOCH

IN DANKBARER VEREHRUNG.

"En ma fin est mon commencement."
Maria Stuarts Motto.

"We regard with disgust and the horror of revolting conscience that vile and execrable doctrine which assures us in childhood that the glory of martyrdom depends on the martyr's orthodoxy of opinion, on the accuracy of his reckoning or the justice of his conjecture as to spiritual matters of duty or of faith, on the happiness of a guess or the soundness of an argument; but surely it profits us little to have cleared our conscience of such a creed if we remain incapable of doing justice to Jesuit and Calvinist, creedsman and atheist, alike."

Algernon Charles Swinburne: Note on the character of Mary Queen of Scots. Fortnightly Review XXXI, 20.

Vorwort.

Das Thema der vorliegenden Arbeit, zu der mich Herr Professor Dr. Max Koch anregte, hat schon früher die Teilnahme berufener Gelehrten gefunden. A. L. Stiefel wies im XIII. Bande der Zeitschrift für vergl. Literaturgesch. darauf hin, daß die Geschichte des Maria Stuart-Dramas eine besondere Betrachtung verdiene, und Roman Woerner, dem ich eine ausgezeichnete Vorarbeit verdanke, hatte selbst den Plan, diese Geschichte darzustellen.

Dem Titel nach ließe die Leipziger Dissertation von Pieter Fockens, „Maria Stuart, eine literarhistorische Studie“ (1887) und der Aufsatz des Jesuiten Marquigny „Marie Stuart dans l'histoire, dans le drame et le roman“ (in Études religieuses etc. par les Pères de la Congrégation de Jésus, 1864 n°s 21, 22). meine Arbeit als überflüssig erscheinen. Die erste Schrift behandelt aber mehr feuilletonistisch als wissenschaftlich nur vier Maria Stuart-Dramen, die nach einem falschen biographischen Grundsatz ausgewählt und in literargeschichtlich verkehrter Reihenfolge zusammengestellt sind. Breiten Inhaltsangaben der nach Inhalt, Auffassung des Stoffes und dramatischer Technik grundverschiedenen Stücke Swinburnes, Björnsons, Schillers und Vondels folgen Auszüge aus den entsprechenden Abschnitten der Geschichte der Maria Stuart. Dem Leser bleibt es überlassen, Schicksal und Charakter der Schottenkönigin von ihrer Jugend bis zu ihrem Tode in Dichtung und Geschichte aus diesen wenig vermittelten Gegenüberstellungen zu vergleichen. Die freilich nicht glückliche Aufgabe der literargeschichtlichen Vergleichung der vier Dramen versucht Fockens kaum zu lösen. Der Aufsatz Marquignys, eine der zahllosen einseitig kirchlichen Apologien für die katholische Schottenkönigin, verweilt länger bei den Geschichtswerken Mignets und Wieseners und gibt nur wenige höchst dürftige Angaben über Maria Stuart-Dramen und -Romane

Die nicht nur zeitraubenden Schwierigkeiten der Herbeischaffung des erdrückend umfangreichen Materials und die mühseligen Vorstudien zum Verständnis der Werke aus mir unbekannten Literaturen versagten es mir, die Arbeit aus einem Guß su schaffen. Dennoch hoffe ich den Fehler der Zersplitterung vermieden und die großen Züge der Entwickelung des Stoffes überall deutlich aufgezeigt zu haben.

Die Begründung und Rechtfertigung der vor mir meines Wissens in derartigen Untersuchungen noch nicht vorgenommenen Gliederung nach den literaturgeschichtlichen Epochen des Dramas überlasse ich dem Werke selbst.

Über die Entmutigung, die mich bei dieser vielleicht zu gewagten Erstlingsarbeit zuweilen erfaßte, half mir mein hochverehrter Lehrer, Herr Professor Dr. Max Koch, als freundlich fördernder Berater oft hinweg. Ihm schulde ich an erster Stelle meinen innigsten Dank. Viele wertvolle Winke und Ratschläge gaben mir sehr zuvorkommend Herr Bibliothekar Dr. Max Hippe in Breslau und Herr Chefredakteur Dr. Stümcke in Berlin. Ihnen sowie Herrn Privatdozenten Dr. Alfred Pillet, den Herren Beamten der Stadtbibliothek und der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Breslau sei für ihre Unterstützung bestens gedankt. Den in der Abhandlung genannten Theaterintendanturen und Autoren, die meine Bitten um Zusendung von handschriftlich gedruckten Dramen bereitwillig erfüllten, den zahlreichen in- und ausländischen Bibliotheken und Herren Gelehrten, die mir auf meine Anfragen freundliche Auskunft erteilten und durch Vermittelung einzelner Werke entgegenkamen, sei auch hier mein verbindlicher Dank ausgesprochen, ebenso den Herren Oberlehrern Dr. Lengert und Dr. Schliebitz, die auf der Pariser Nationalbibliothek gütigst Nachforschungen für mich anstellten, den Herren Oberlehrern Ullrich und Dr. Hilka, Herrn Probekandidaten Habura, sowie meinem Freunde cand. phil. Otto Biedermann, welch letztere mich beim Übersetzen schwieriger Texte unterstützten.

Einleitung.

"From the top of all my trust
Mishap has laid me in the dust."
Von Maria Stuart auf ein Fenster in
Fotheringhay geschrieben.[1])

Im XV. Kapitel seines „Siècle de Louis XIV“ sagt Voltaire: „Si quelque chose justifie ceux qui croient à une fatalité à laquelle rien ne peut se soustraire, c'est cette suite continuelle de malheurs qui a persécuté la maison de Stuart pendant plus de 300 années.“ Die Alten liebten es, die geschichtlichen Katastrophen dichterisch zu verbinden, das tragische Schicksal ganzer Geschlechter zyklisch darzustellen; und wie der auf dem Tantalidenhause lastende Fluch, in neuerer Umdichtung der Wälsungen- und Nibelungensage der fluchbeladene Ring, das dichterische Bindemittel ist, so könnte die blutige Krone der Stuarts als poetischer Reif symbolisch die Schicksale der Generationen dieses Geschlechts und die großen geschichtlichen Ereignisse in Britannien vom 14.—18. Jahrhundert umfassen. Außer Fontanes Stuartballaden ist mir nur ein einziger, und noch höchst dürftiger und trockener Versuch in diesem Sinne bekannt, Georg Greflingers kleine Schrift „Der zwölf gekrönten Häupter vom Hause Stuart unglückselige Herrschaft“ (1652).

Am Ende des Mittelalters, mit dem Frührot der Renaissance, brach die Ära der großen modernen Staatenbildung an; die Nationen hoben sich aus der bis dahin anscheinend gleichförmigen Masse der abendländischen Christenheit heraus, das Naturgesetz der Selbsterhaltung drängte zur Vereinigung aller von denselben natürlichen Grenzen umschlossenen Länder. So mußte auch England das schottische Reich zu gewinnen trachten,

[1]) Siehe A Catalogue of the Royal and Noble Authors of England 2. ed. London 1759, II, 203—207. Warton, History of English Poetry, Lond. 1871. IV, 65.

Die nicht nur zeitraubenden Schwierigkeiten der Herbeischaffung des erdrückend umfangreichen Materials und die mühseligen Vorstudien zum Verständnis der Werke aus mir unbekannten Literaturen versagten es mir, die Arbeit aus einem Guß su schaffen. Dennoch hoffe ich den Fehler der Zersplitterung vermieden und die großen Züge der Entwickelung des Stoffes überall deutlich aufgezeigt zu haben.

Die Begründung und Rechtfertigung der vor mir meines Wissens in derartigen Untersuchungen noch nicht vorgenommenen Gliederung nach den literaturgeschichtlichen Epochen des Dramas überlasse ich dem Werke selbst.

Über die Entmutigung, die mich bei dieser vielleicht zu gewagten Erstlingsarbeit zuweilen erfaßte, half mir mein hochverehrter Lehrer, Herr Professor Dr. Max Koch, als freundlich fördernder Berater oft hinweg. Ihm schulde ich an erster Stelle meinen innigsten Dank. Viele wertvolle Winke und Ratschläge gaben mir sehr zuvorkommend Herr Bibliothekar Dr. Max Hippe in Breslau und Herr Chefredakteur Dr. Stümcke in Berlin. Ihnen sowie Herrn Privatdozenten Dr. Alfred Pillet, den Herren Beamten der Stadtbibliothek und der Königlichen und Universitätsbibliothek zu Breslau sei für ihre Unterstützung bestens gedankt. Den in der Abhandlung genannten Theaterintendanturen und Autoren, die meine Bitten um Zusendung von handschriftlich gedruckten Dramen bereitwillig erfüllten, den zahlreichen in- und ausländischen Bibliotheken und Herren Gelehrten, die mir auf meine Anfragen freundliche Auskunft erteilten und durch Vermittelung einzelner Werke entgegenkamen, sei auch hier mein verbindlicher Dank ausgesprochen, ebenso den Herren Oberlehrern Dr. Lengert und Dr. Schliebitz, die auf der Pariser Nationalbibliothek gütigst Nachforschungen für mich anstellten, den Herren Oberlehrern Ullrich und Dr. Hilka, Herrn Probekandidaten Habura, sowie meinem Freunde cand. phil. Otto Biedermann, welch letztere mich beim Übersetzen schwieriger Texte unterstützten.

Einleitung.

"From the top of all my trust
Mishap has laid me in the dust."
Von Maria Stuart auf ein Fenster in
Fotheringhay geschrieben.[1])

Im XV. Kapitel seines „Siècle de Louis XIV“ sagt Voltaire: „Si quelque chose justifie ceux qui croient à une fatalité à laquelle rien ne peut se soustraire, c'est cette suite continuelle de malheurs qui a persécuté la maison de Stuart pendant plus de 300 années.“ Die Alten liebten es, die geschichtlichen Katastrophen dichterisch zu verbinden, das tragische Schicksal ganzer Geschlechter zyklisch darzustellen; und wie der auf dem Tantalidenhause lastende Fluch, in neuerer Umdichtung der Wälsungen- und Nibelungensage der fluchbeladene Ring, das dichterische Bindemittel ist, so könnte die blutige Krone der Stuarts als poetischer Reif symbolisch die Schicksale der Generationen dieses Geschlechts und die großen geschichtlichen Ereignisse in Britannien vom 14.—18. Jahrhundert umfassen. Außer Fontanes Stuartballaden ist mir nur ein einziger, und noch höchst dürftiger und trockener Versuch in diesem Sinne bekannt, Georg Greflingers kleine Schrift „Der zwölf gekrönten Häupter vom Hause Stuart unglückselige Herrschaft“ (1652).

Am Ende des Mittelalters, mit dem Frührot der Renaissance, brach die Ära der großen modernen Staatenbildung an; die Nationen hoben sich aus der bis dahin anscheinend gleichförmigen Masse der abendländischen Christenheit heraus, das Naturgesetz der Selbsterhaltung drängte zur Vereinigung aller von denselben natürlichen Grenzen umschlossenen Länder. So mußte auch England das schottische Reich zu gewinnen trachten,

[1]) Siehe A Catalogue of the Royal and Noble Authors of England 2. ed. London 1759, II, 203—207. Warton, History of English Poetry, Lond. 1871. IV, 65.

um die Einheit der britischen Inseln herzustellen; es mußte im Norden einen Ausgleich suchen für seine südlich vom Kanal erlittenen Verluste. Die Schotten beraubten sich selbst der Mittel zur Vorherrschaft durch ihren religiösen Partikularismus; hätten sie den Katholizismus aufrecht erhalten, so hätten sie sich auf Irland, die keltischen Elemente und die katholischen Mächte stützen können; hätten sie die Episkopalkirche angenommen, so hätten sie die Anglikaner gewonnen; aber sie gründeten eine neue Sekte, sie wurden Presbyterianer und setzten sich dadurch noch in Widerspruch mit ihrer eigenen Dynastie, selbst als diese auf den Thron Englands gelangt war.

So ist das gewaltige Ringen der Völker um politische Ausdehnung und Selbständigkeit in jener Zeit aufs engste verknüpft mit dem Kampf um die Religion, das eine Motiv stützt das andere wechselseitig. Das tragischste, ergreifendste Drama, das jene langen und in ihrer Naturnotwendigkeit grausam rücksichtslosen Kämpfe hervorbrachten, ist an den Namen Maria Stuart gebunden. Mit ihrem Tode war im Grunde das tragische Schicksal ihres Geschlechts, der Untergang der schottischen Selbständigkeit und des Katholizismus in England besiegelt. Die weltbewegenden Umstände, in welche die Schottenkönigin gestellt war, das Sphinxrätsel ihres Charakters machen sie zu einer der anziehendsten Gestalten der neueren Geschichte. Von ihrer Persönlichkeit sind Bewußtsein, Gefühl und Phantasie aller Kulturvölker bis heut unvermindert lebhaft erfüllt. Walter Scott drückt das in seiner immer noch schönen, die Sinne fesselnden und die Herzen rührenden Novelle „Der Abt“ trefflich aus: „Wer hat nicht, sobald der Name Maria Stuart genannt wird, ein so bekanntes Bild vor der Seele, wie das seiner Jugendgeliebten oder seiner Lieblingstochter? Selbst diejenigen, die sich gedrungen fühlen, alles oder zum größten Teil das zu glauben, was ihre Feinde ihr vorgeworfen haben, können nicht ohne Seufzen ein Antlitz betrachten, in dem sich eher alles andere ausspricht, als die schwarzen Verbrechen, die ihr bei Lebzeiten zur Last gelegt wurden und die noch immer einen Schatten, wo nicht einen häßlichen Flecken auf ihr Andenken werfen ... Ihr Gesicht und ihre Gestalt haben sich der Erinnerung der Menschen so sehr eingeprägt, daß es noch jetzt, nach beinahe 300 Jahren, fast überflüssig ist, selbst den unwissendsten Leser

mit den Zügen ihres Antlitzes bekannt zu machen, in dem sich der Ausdruck des Majestätischen, Anmutigen und Glänzenden in einem Maße vereinigen, daß man kaum zu sagen weiß, ob sie besser die Königin oder die Schönheit oder das gebildete Weib bezeichneten." Und der ehrliche Falkner Woodcock sagt: „Manch treues Herz wird trauern um Maria Stuart, wenn auch alles wahr ist, was man ihr nachsagt."

Das Halbdunkel, in dem die Geschichtschreiber ihren Charakter und Ruf haben lassen müssen, verstärkt die Teilnahme für sie. Die meisten ihrer Handlungen sind grundverschieden ausgelegt worden. Man war vor nicht allzulanger Zeit sogar über ihre Schönheit und Anmut nicht einig, von der man sich durch die ausgezeichneten Reproduktionen in dem neueren Prachtwerk eines eifrigen Verteidigers der Maria Stuart, J. Skelton, überzeugen kann. Die geschichtliche Literatur über ihre Schicksale ist fast unübersehbar.[1])

Wie beinahe jeder bedeutendere Literarhistoriker und Ästhetiker sich zu einem Versuch der Lösung des Hamleträtsels gereizt fühlt, so beschäftigt auch das Maria-Stuart-Problem die neueren Geschichtschreiber. Aber die Forschung ist in ihren Ergebnissen nicht viel weiter gekommen als die überaus zahlreichen schon zu Marias Lebzeiten und unmittelbar nach ihrer Hinrichtung verfaßten Streitschriften. Nur das Ziel der Untersuchung hat sich etwas verschoben. Heut besteht kein Zweifel mehr, daß Marias Hinrichtung ein politisch kaum zu vermeidender, in schonungsloser Härte ausgeführter Akt der Notwehr gewesen ist und daß Maria und Elisabeth zu ihrem Verhängnis geborene Feindinnen von gleicher Rücksichtslosigkeit in Verfolgung ihrer Ziele sein mußten. Die von religiöser Voreingenommenheit und von Beeinflussung durch die subjektiven Darstellungen der Zeitgenossen Marias meist freie neuere Forschung geht auf das originale Quellenmaterial zurück und richtet ihr Augenmerk fast ausschließlich auf die Frage der Schuld oder Unschuld Marias an der Ermordung ihres Gatten Darnley und

---

[1]) Vgl. Manuel de Bibliographie Biographique et Iconographie des Femmes Célèbres ... par un vieux Bibliophile. Turin-Paris 1892. S. 499 bis 516 und Supplément (ebenda 1900) S. 340—346. Ich könnte die dort angeführte Literatur bedeutend vermehren. Doch ist hier nicht der Raum dazu.

auf ihr Verhältnis zu dessen Mörder Bothwell. Die Schuldfrage wird von den einen entschieden bejaht[1]), von andern verneint.[2]) Eine dritte Gruppe kommt zu dem Ergebnis: non liquet, unter ihnen[3]) vor allen Ranke: „Mich deucht, ein Dichter könnte sie (die Überlieferung) ergreifen; denn darin liegt ein Vorteil der poetischen Darstellung, daß sie auch eine minder begründete Überlieferung annehmen und derselben folgend die Tiefe des Gemüts erschließen kann, jene Abgründe, in denen die Stürme der Leidenschaften toben und die Handlungen geboren werden, welche den Gesetzen der Sittlichkeit Hohn sprechen und doch in der Menschenseele tiefe Wurzeln haben.“ Es scheint, als hätte Ranke damit der Maria-Stuart-Forschung das letzte Wort gesprochen. Denn eine exakte Lösung des Problems, das Parteigeist und Haß ebenso wie Entrüstung und Mitleid absichtlich oder unbewußt verwirrt und verdunkelt haben, dürfte nach allem Ermessen nie zu erwarten sein. Die Originale der Hauptbeweisstücke für Marias Einverständnis mit dem Mörder ihres Gatten, die vielgenannten Kassettenbriefe, sind verloren; Jakob I. soll diese seine Mutter kompromittierenden Schriftstücke vernichtet haben. Was sonst an Quellenmaterial vorliegt, ist ein Labyrinth von schwer zu klärenden Widersprüchen. Alle Geschichtschreiber nun, die sich bemühten, aus dem Quellenmaterial ein System zu bilden und zu einem positiven Forschungsergebnis, einer Lösung der Schuldfrage auf ja oder nein zu gelangen, mußten sich mit mehr oder weniger geistreichen Theoremen begnügen, welche uns in ihrer unvermeidlichen Subjektivität diese oder jene Lösung nur wahrscheinlich machen, nicht unverbrüchlich überzeugend aufdringen können. Naturgemäß wird die Charakteranalyse Maria Stuarts und die psychologische Synthese ihrer Geschichte auf uns den tiefsten und überzeugendsten Eindruck

---

[1]) Robertson, Hume, Laing, Hallam, Sharon Turner, Fraser Tytler, Mignet, Philippson, Fleming, Froude, Gaedeke u. a.

[2]) Chalmers, Whitaker, Aytoun, der ältere Tytler, Stevenson, Skelton, Wiesener, Kervyn de Lettenhove, Labanoff, Sepp, Storm, Cardauns u. a.

[3]) Breßlau u. a. Recht geeignet, den Laien ins Verständnis der Geschichte und des Charakters der Maria Stuart einzuführen, ist m. E. die neue knappe, doch anziehende Darstellung Prof. Dr. Ed. Heycks in H. v. Zobeltitz' Sammlung „Frauenleben“, Bielefeld u. Leipzig, VII. Bd. Maria Stuart, 1905.

machen, die am freiesten von Lücken und Widersprüchen sich darstellt. Dann wird jeder Vorurteilsfreie gern Maria für schuldig halten, denn sie bleibt dennoch oder gerade darum „an acceptable and respectable type of royal womanhood, a pardonable if not admirable example of human character“, und stets bleibt ihr „la sainteté du malheur, la consécration des souffrances.“ [1]) Wäre ihr Leben engelhaft und ihr Unglück unverdient gewesen, so hätte man sie vergessen wie die von gleich traurigem Schicksal betroffene Jane Gray. Wäre diese glühende Seele mehr lasterhaft als leidenschaftlich gewesen, so hätte man ihr Andenken wie das anderer geschichtlicher Ungeheuer als Messalina, Lucretia Borgia, im Verbrecherwinkel der Geschichte modern lassen. Aber sie ist ein sinnliches, lebhaft empfindendes Wesen von ausgezeichneten geistigen Fähigkeiten; oft verstrickt sie sich in Schuld, in Verbrechen; häufig sah sich ihr leidenschaftliches Herz getäuscht. Sie glaubt Seele und Zielpunkt der gewaltigen wühlenden Anstrengungen der gesamten katholischen Welt zu sein und ist in der Tat nur mehr Werkzeug einer mächtigen, sie vergötternden Partei und wird von der andern mit erbittertstem Hasse verfolgt und in den Schmutz der Verleumdung hinabgezogen.

Die rührende Hilflosigkeit weiblicher Schwäche ist bei ihr bezaubernd, die Herzen der ihr Nahenden bis in den Tod betörend. Ihre gewinnende Anmut ist unwiderstehlich; oft zeigt sie bewundernswerte Entschlossenheit und Tatkraft. Dann wieder reißt sie eine ungestüme Leidenschaft von verzehrender Glut hin, ohne sie jedoch dauernd von ihren katholischen Zielen ablenken zu können. Hier ist sie erhaben stolz, dort zärtlich und schwach, erst eine gefallene Sünderin, dann ein leuchtendes Märtyrerbild. Sie wird mit Bewußtsein Märtyrerin, nachdem ihr mit heroischer Folgerichtigkeit betriebenes Ziel der politischen Einigung Groß-

---

[1]) Die geistvollste Lösung in diesem Sinne gelang m. E. Philarète Chasles in seinem, wenn auch etwas einseitig zugespitzten Aufsatz „Jeunesse, passions et malheurs de Marie Stuart“ (in Études sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin, le drame, les mœurs et la religion au XVIe siècle, Paris, Amyot s. a.) und dem genialen Dichter Algernon Charles Swinburne in den „Notes on the character of Mary Queen of Scots“ (Fortnightly Review, ed. by J. Morley, XXXI, new series, Lond. 1882, S. 13—25).

britanniens zugleich mit oder vielmehr zur Wiedergewinnung des weltpolitischen Übergewichts für den Katholizismus gescheitert ist; den persönlichen, um nicht zu sagen moralischen, Sieg über ihre Gegner hat sie sich nicht rauben lassen. — Bei dieser vielseitigen Fülle des Stimmungsgehalts, diesem Reichtum der Gefühle ist es kein Wunder, daß die Geschichte der Maria Stuart in gleicher Weise alle Herzen fesselt, daß in ihr Männer wie Frauen, die Jugend wie das Alter sich, ihr Inneres, wiederfinden, daß ihr Name jede Neigung, jede Leidenschaft, jedes Vorurteil, edles Mitleid, Begeisterung und Haß wecken und anklingen lassen kann.

Schon dieser Charakter der Schottenkönigin reizt wie wenig andere zu dichterischer Darstellung, einer anschaulichen psychologischen Lösung; und kaum ein zweiter Stoff bietet sich als dichterischer Vorwurf von so mächtig wirksamer sinnlicher Gestaltungsfähigkeit dar. Die überraschendsten und erschütterndsten Wechselfälle drängen sich in ihrer Wucht und Zuschärfung dem Gemüt und der Phantasie geradezu auf. Da hört man grauenhaften Mordlärm und Schlachtgetümmel, die süßen Töne der Laute Chastelards und Riccios, die Sirenenstimme der verführerisch schönen jugendlichen Schottenkönigin, dann ihr ergreifendes Klagen, das Schluchzen ihrer Diener; da sieht man glänzende Feste voll fröhlich geistvoller Laune, Aufruhr des halbbarbarischen Volks, Verschwörungen eines unbotmäßig eigensüchtigen Adels, rasende Flucht, finstere Kerker, hochnotpeinliche Gerichte, gezückte Dolche, strömendes Blut, das entsetzliche Blitzen des Henkerbeils.

Friedrich Hebbel sagt einmal[1]): „In der Geschichte sind es entweder außerordentliche Begebenheiten oder es sind ungewöhnliche Charaktere, oder auch wohl ungeheure vereinzelte Taten, die für die menschliche Beschauung in den verschiedenen Perioden einen Zentralpunkt bilden.“ In der Geschichte der Maria Stuart ist das „entweder — oder“ glatt durch „und“ zu ersetzen. Man kann keinen pathetischeren Roman träumen, keine Vereinigung von Verhältnissen und Bedingungen zu einer dramatischeren Menschheitstragödie ausdenken, als sie in der

---

[1]) Sämtl. Werke; hist.-krit. Ausg. v. R. M. Werner IX, 228: Geschichte der Jungfrau von Orleans.

Geschichte der Maria Stuart vorliegt. Und die Ballade, der Roman wie das Drama haben sich des Stoffes von den frühesten Zeiten an bemächtigt. Es ist klar, daß der Stoff mehr zu dramatischer, als der angemesseneren Darstellung drängt, denn zur epischen. Die dramatisch bewegten Szenen bieten sich von selbst dar. Die wirkungsvollen Gegensätze, der schroffe Wechsel der Situationen und Charaktere, die Absicht möglichst eindringlich überzeugender Charakteristik verlangen die dramatische Form. Dieses Wesen des Stoffes hat zur Folge, daß er überaus mehr dramatische Bearbeitungen erfuhr als epische.

Verfolgt man die Entwicklung des Maria-Stuart-Stoffes im Drama, so gibt man damit im wesentlichen seine ganze Geschichte, zumal eine Anzahl der dramatischen Bearbeitungen in enger Beziehung zu den wertvolleren und epochemachenden epischen wie geschichtlichen Darstellungen steht, die allein Anspruch auf Beachtung machen können. Ein anderer Grund für die Beschränkung der folgenden stoffgeschichtlichen Untersuchung ist, abgesehen von praktischen Rücksichten, die Absicht, ein klares Bild der dramatisch-technischen Entwickelung und Fortbildung des Stoffes zu geben.

Der Maria-Stuart-Stoff verdient eine geschichtlich-vergleichende Untersuchung, eine Literaturgeschichte des einen Stoffgebiets in der einen Kunstform, für die er berufen ist, weil er wie wenig andere hervorragende Eignung zur Spiegelung des jeweiligen Geistes der Zeiten und der Dichter verschiedener Nationen besitzt. Denn die Geschichte der Maria Stuart bedeutet eine weltgeschichtlich-politische Tragödie, den Kampf der Völker um Religion und nationale Selbständigkeit, und nicht nur eine tiefe menschliche, rein psychologische Tragödie. Neben der vielseitigen, vieldeutigen Tragik der Schottenkönigin selbst fesselt auch das ergreifende Los ihrer Umgebung die Dramatiker, die Schicksale Chastelards, Riccios, Darnleys, des rücksichtslosen Übermenschen Bothwell und anderer Opfer der Maria Stuart oder je nach der Auffassung bloß des Parteigeistes der verschworenen Lords oder ihrer eigenen Leidenschaft. Maria Stuart ist ein Symbol des römischen Katholizismus, des erblichen Königtums von Gottes Gnaden, ein überragender Typus des leidenden, nach anderer Auffassung des leidenschaftlichen Weibes. Dem weltgeschichtlich-bedeutsamen Grund-

element des Stoffes verbindet sich wesentlich ein starkes, erotisches Element.[1]) So fordert der Stoff von dem Dramatiker anschauliche Lösung der tiefsten Fragen, welche die moderne Menschheit bewegen.

---

[1]) Die beiden Hauptseiten des Maria-Stuart-Dramas prophezeite unbewußt ein Anagramm, das man beim Scheiden der schönen Schottenkönigin aus dem Lande ihrer glücklichen Jugend, Frankreich, bildete: Maria Stuart = tu te marieras und tu as martire. (Vgl. Additions aux Mémoires de Messire Michel de Castelnau, par Monsieur le Laboureur, Schluß.)

I. Vorklänge.

"And Clytemnestra, for Egistus face,
Agamemnon, the mychtie king of Greice,
Hir Husband, slew: so wyle was hir vsage."

(The testament and tragedie of vmquhile
King Henry Stewart of gude memorie.
Ballade von 1567.)

Am 9. Februar 1567 wurde der Gatte der Maria Stuart, Heinrich Darnley, auf seinem Krankenlager in dem einsamen Landhaus Kirk of Field ermordet und das Gebäude in die Luft gesprengt, um die Spuren der Tat zu verwischen. Der furchtbare Donnerschlag von Kirk of Field fand sofort ein lautes Echo in der gesamten europäischen Welt. Selbst der Kanzler L'Hôpital, der einst die erste Ehe der Maria Stuart mit dem französischen Dauphin, nachmaligen König Franz II., und ihre jugendliche Anmut gepriesen hatte, schildert nun in lateinischen Versen voll tiefer Entrüstung die Schreckensnacht und bezeichnet ohne Scheu die Gattin und junge Mutter als Mörderin des Vaters ihres der Mutterbrust noch nicht entwöhnten Kindes. Der eigene Gesandte der Schottenkönigin in Paris schrieb ihr: „Ach, Madame, in ganz Europa wird über nichts in diesem Augenblick gesprochen als über Ew. Majestät und den Zustand Ihres Reiches und die Mehrzahl verurteilt Ew. Majestät." [1])

Die Königin Elisabeth schickte Sir Henry Killegrew mit einem eigenhändigen Brief an ihre Cousine: „Ich kann Ihnen nur sagen, was das Urteil der ganzen Welt ist. Man sagt, daß Ihr, anstatt die Mörder zu verfolgen, ihrer Flucht ruhig zugesehen und daß Ihr diejenigen, die Euch einen Dienst damit erwiesen haben, nicht zu bestrafen gedenkt, sie, welche die Tat ohne Zusicherung von Straflosigkeit niemals begangen haben würden ... Deshalb ermahne, bitte und rate ich Euch, die Sache ernstlich zu verfolgen, den Mann, der sich des Verbrechens schuldig gemacht hat, festnehmen zu lassen — und wäre es

---

[1]) Vgl. Gaedeke, Maria Stuart. Heidelberg 1879. S. 111.

Euer nächster Freund —.“ Dieser nächste Freund der Maria Stuart und Mörder Darnleys war der rücksichtslos ehrgeizige, gewalttätige Graf Bothwell, den die Königin mit Geschenken und Gunstbezeugungen überhäufte. Seine Spießgesellen hatten den Mord vollbracht, und laut erhob das Volk Anklage gegen ihn. Eine skandalöse Komödie war der gegen die Königsmörder angestrengte Prozeß; Bothwell erzwang mit Gewalt seine Freisprechung. Im April 1567 nötigte er wieder gewaltsam dem schottischen Adel die schmachvolle Einwilligung zu seiner Ehe mit Maria Stuart ab und entführte die Königin, wie es scheint, mit ihrem Einverständnis, jedenfalls in der Absicht, die Welt zu täuschen und die übergroße Eile der Verbindung zu begründen, die am 15. Mai stattfand.

In demselben Jahre 1567 erschien: “A Newe Enterlude of Vice Conteyninge the History of Horestes with the cruell reuengment of his Fathers death upon his one naturill Mother, by John Pikeryng.”[1]) Diese ziemlich abgeschmackte Dramatisierung der Rachetat des Orestes im volkstümlichen Stil wurde in der Zeit vom 14. Juli 1567 bis 3. März 1568 vor dem Hof der Königin Elisabeth von England gespielt.[2]) Das Stück bietet Anhaltspunkte dafür, daß die furchtbaren Ereignisse in Schottland dem sonst ganz unbekannten Dichter den Orestesstoff nahelegten, um unter dieser ähnlichen Maske[3]) die schottischen Verhältnisse mit

---

[1]) Originaldruck im British Museum. Neudruck von J. P. Collin in Illustrations of old English Literature II. 1869 (schwer zugänglich), und von A. Brandl in „Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare = Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker“ LXXX, Straßburg 1898, S. XC—XCVII und 491—537. — Vgl. C. Hazlitt, Hand-Book to the Popular Poetical and Dramatic Lit. of Great Britain, Lond. 1867, S. 459. — Shak.-Jahrb. XXXV, S. XVI; XXXVI, 11, und 289 (zu A. W. Ward, Hist. of Engl. Dramatic Lit. to the Death of Queen Anne 1899, I, 208) — XL, 43. — Creizenach, Geschichte des neueren Dramas III, 538, gibt als Quelle des Dramas das 6. Buch des Dictys Cretensis an; Brandl dagegen nur den „Orestes“ des Euripides, zu dem er mehrere enge Beziehungen feststellt.

[2]) Vgl. Fleay, History of the Stage, S. 61.

[3]) Die antiken und einige neuere Dramen über das Motiv des Gattenmordes der „Klytämnestra und Maria Stuart“ stellt Alexander Büchner im „Deutschen Museum“ (Ztschr. f. Lit., Kunst u. öffentl. Leben, hrsg. v. Rob. Prutz, 14. Jhg. 1864 S. 351—366, 400—407) in „einer literarischen Parallele“ nicht gerade glücklich und etwas oberflächlich zusammen.

aktuell-politischer und moralischer Tendenz darzustellen. Das Stück ist ein Mahnruf zur Rache, die es als gerecht, von den Göttern geboten, keiner Sühnung bedürftig billigt. — Die unmittelbar nach Darnleys Ermordung verfaßten und auf gedruckten Flugblättern rasch verbreiteten anklagenden Balladen über die Bluttat ergehen sich pathetisch mehr in zahlreichen antiken als biblischen Beispielen, unter denen natürlich auch Klytämnestra zu finden ist. (Vgl. Anhang.)

In der einleitenden Szene erwarten die komischen Personen, daß Orest[1]) seine heilige Sohnespflicht erfüllen und den Mord seines Vaters rächen wird. An Stelle Elektras ist der „weise Narr“[2]) Vice, eine zählebige, traditionelle Moralitätenfigur[3]), Orests Berater, Idumeus (= der Kreterkönig Idomeneus) statt Pylades sein Begleiter, einstiger Retter vor Ägisth und Helfer. Er stellt ihm 1000 Soldaten zur Verfügung. Zwei komische Figuren unterhalten sich darauf:

> ... Jedermann jetzt schwatzt
> Von Krieg, jawohl, von Krieg, denn Orest mit großer Macht
> Zieht aus, sein Erb' sich zu gewinnen, Bursch'; gib acht.[4])

Vergeblich warnt die beliebte Moralitätenfigur „Nature“ den Prinzen vor dem grauenhaften Plan. Orest ist zur Rache an der „nichtswürdigen Ehebrecherin“[5]) entschlossen. Nach herzlichem Abschied von Idumeus schreitet er mit dessen Soldaten zur Tat. Idumeus spricht ihm Segenswünsche nach und heißt die Rache gut; sein „Councell“ stimmt ihm bei und hebt die Gefahren hervor, die durch Verbrechen der Fürsten der Volkssittlichkeit drohen.

> „Drum, König, bliebe ihr Verbrechen ungerächt bestehn,
> So würdet tausend Übel Ihr daraus entspringen sehn.
> Die schwere Schuld die strengste Strafe heischt; nur so, fürwahr,
> Kann Tugend man im Volk erhalten und hüten vor Gefahr.[6])“

---

[1]) Das vorgeschlagene „h“ scheint den Namen nur popularisieren zu sollen.

[2]) Vgl. Brandl a. a. O. XCIV, M. Koch, Shakespeare, Stuttgart 1885, S. 214 und 220.

[3]) Ich verweise auf das mir unzugänglich gebliebene Werk Ed. Eckhardts, Die lustige Person im älteren engl. Drama (bis 1642) Palaestra XVII. 1902.

[4]) Vers 335 ff.: ... each man doth clatter
Of warres, ye, of warres; for Horestes wyll go,
His erytage to wyn, boye: the truth is so.

[5]) “that vile adulltres dame”, Vers 405.

[6]) Vers 527 ff.:
“Therefore, O King, if that her faute shoud vnreuengyd be
A thousand euyelles would insu their of, your grace should se

Dann singen auf der Stadtmauer von Mykene[1]) Ägisth und Klytämnestra nach einer volkstümlichen Melodie einen Liebeszwiegesang von Paris und Helena. Ein Bote überbringt Orests Kriegserklärung. Klytämnestra will die Stadt verteidigen, bis Ägisth Truppen zusammengezogen hat. Nach einer komischen Zwischenszene und einem Kriegslied des Vice erklärt Klytämnestra dem Herold, der sie in Orests Namen zur Übergabe der Stadt auffordert, ihre Entschlossenheit, sich bis zum Äußersten zu verteidigen. — In der Nacht des 10. Juni versuchten die schottischen Lords Maria und Bothwell in dem nahe bei Edinburg gelegenen Schlosse Borthwick durch einen Überfall aufzuheben; Bothwell entkam mit knapper Not, und Maria folgte ihm in der nächsten Nacht, als Mann verkleidet. In Dunbar sammelten sie Truppen, wie hier Ägisth es tun soll. Am 17. Juni trifft ihr Haufe bei Carberry Hill mit dem der aufständischen Lords zusammen, deren Feldbanner Marias Sohn, an Darnleys Leiche knieend, darstellte mit der Inschrift: „O Gott! richte und räche meine Sache!" Maria verhandelte mit Lord Kirkaldy of Grange, der ihr erklärte, daß keine Versöhnung für Bothwell möglich sei, aber sie der Unterwürfigkeit der Lords versicherte, wenn sie ihren Gatten aufgebe. Bothwell ritt davon — nie sah ihn Maria wieder. Und sie selbst war eine Gefangene. — So wird auch Klytämnestra von Orest gefangen genommen. Ägisth fordert unter Schmähungen Orest zum Kampfe, wie auch Bothwell bei Carberry Hill seine Sache in einem Zweikampf zum Austrag bringen wollte. Er wird überwunden und gehängt.

Orest: „Wie dich für meines Vaters Tod die Strafe soll ereilen,
So soll auch meine Mutter bald das gleiche Schicksal teilen,
Weil sie den Mord erlaubte und mit Absicht willigt' ein."[2])

Die Klytämnestra läßt Orest trotz aller Klagen und Bitten von „Revenge" zur Hinrichtung führen.

Verbunden durch einen Monolog der Fama und ein Lied des Vice folgt ein ziemlich überflüssiges, lustspielmäßiges Nachspiel. Menelaus fordert Rechenschaft für die Ermordung seiner Schwester. Orest verteidigt sich, frei von Gewissensbissen. Nestor tritt für ihn ein und billigt entschieden seine Tat. Idumeus wirbt für Orest um Menelaus' Tochter Her-

---

Her faute is great, and punnyshment it is worthy for to have,
For by that meane the good, in sooth, from daungers may be saufe."

[1]) Dekorativ dargestellt durch ein Gerüst; die Bühne ist schon ähnlich der zweiteiligen Shakespeares zu denken. Vgl. M. Koch a. a. O. S. 262f.

[2]) Vers 781ff.:

"And as thou for my fathers death dew punnishment receive,
So shall my mother in lykewise, for that se gave the leave
Him for to slaye, and eke to it with good will condysende."

mione.[1]) Bei der Vermählung bringen Ober- und Unterhaus[2]) Orest ihre Glückwünsche dar:

Nobelles: „Höchst königlicher Prinz, nun sind des Krieges Greu'l geschwunden,
Durch Euch in Lieb' und Freundschaft wir mit jedem Staat verbunden.
So kann Eu'r Adel denn, solang Ihr herrscht, in Glücke leben
Und ohne Furcht, daß Kriege sich und Bürgerzwist erheben.“[3])

Die allegorischen Figuren „Truth“ und „Dewtey“ (duty) beschließen das Stück.

„Was die Geschichte hier Euch eben hat gelehrt,
Beachtet's wohl, dann bringt es Nutzen ein und Segen.“[4])

Truth betet für die „Nobylytie“ und den „Lord Mayre“, Dewtey für die Königin Elisabeth,

„Und ebenso für ihren Rat, daß beiden
Die Gnade sei verliehn, stets so zu handeln,
Daß sie die Tugend fördern, Laster stürzen.“[5])

Die Anspielungen auf englische Zeitverhältnisse sind deutlich; die zugrunde liegende Sage gab z. B. nicht den geringsten Anlaß dazu, von Bürgerkrieg und Volksjammer zu reden. Die Übereinstimmung der ernsten Handlung des Stückes mit den Ereig-

---

[1]) Dies Motiv, Hermiones Verlobung mit dem freigesprochenen Muttermörder, findet sich in Euripides' „Orestes“.

[2]) „Nobelles“ und „Commones“, von je einem Schauspieler dargestellt; also allegorisch-politische Figuren, wie sie der Schotte David Lindesay in seinen allegorisch-satirischen Dramen einführte.

[3]) Vers 1138 ff.:

"Most regall Prince, we now are voyd of mortall wars vexation,
And through your grace we are ioyned in love with every nation
So ẏ your nobelles may now lyue in pleasaunt stete, sartaine,
Devoyd of wars and civill stryfes, whyle ẏ your grace doth raine."

[4]) Vers 1185 f.:

"As this storye here hath made open unto ye,
Which, yf it haue byn marked, much prophet may aryse."

[5]) Vers 1196 ff.:

"Lyke wyse for her councell, that each of them maye
Have the spyryte of grace, their doinges to dyrecte,
In settinge vp vertue, and vice to correcte."

nissen in Schottland bis zum 17. Juni ist auffällig, wenn sie sich auch nicht in Einzelheiten mit den Tatsachen deckt. Aber Pikeryng[1]) schrieb ja nur unter der Maske eines ähnlichen Stoffes, und es gab damals noch keine politischen Preßberichte. Dem Hörensagen nach verflocht Pikeryng die großen Züge der aufregenden schottischen Begebenheiten in sein Drama, in dem er, Elisabeth und der protestantischen Partei schmeichelnd, mit aktueller Tendenz Bothwell-Ägisth und Maria Stuart-Klytämnestra in effigie richtet.

Brandl bemerkt, Pikeryngs Stück verleihe es ein besonderes Interesse, daß Orests Aufgabe ähnlich der Hamlets sei, nur schrecklicher, denn Hamlets Mutter sei wenigstens nicht unmittelbar am Gattenmorde beteiligt und brauche daher auch nicht blutig gestraft zu werden. Brandl erwähnt aber nicht, daß man in Shakespeares „Hamlet“ selbst auffällige Beziehungen zur damaligen gleichzeitigen Geschichte Schottlands gefunden hat. Es ist anzunehmen, daß schon das verlorene, nicht von Shakespeare herrührende älteste Hamletdrama, das im Jahre 1589 erwähnt wird[2]) auf sie hingedeutet haben mag. Die Aufmerksamkeit von ganz England richtete sich mit größter politischer und persönlicher Leidenschaft jahrzehntelang auf die hohe Gefangene der Königin Elisabeth. Wenn diese Verhältnisse einem Dramatiker die Hamletsage als Stoff nicht geradezu nahelegten, so wäre andrerseits durchaus nicht unwahrscheinlich, daß die tiefen Eindrücke, die bewußten oder unbewußten Vorstellungen der folgenschweren

---

[1]) Für die Abfassung bliebe nach Fleays Datenangabe demnach nur ein Monat übrig, was keine verwunderliche Leistung wäre, da das kurze Stück sich an schon vorhandene Lieder und Szenentypen anlehnt und augenscheinlich flüchtig gearbeitet ist. — Den Namen des Verfassers finde ich wieder in dem 1588 erschienenen Pamphlet des Romoaldus Scotus: „Svmmarium rationum, qvibvs cancellarivs Angliae et prolocutor Pvckeringius Elizabethae Angliae Reginae persuaserunt occidendam esse serenissimam Principem Mariam Stuartam . . .“ Sollte der unbekannte John Pikeryng, der ein gelehrter Mann gewesen sein muß nach den klassischen Zitaten der „Fama“ und den zahlreichen gelehrten Anachronismen (Sokrates, Ovid, Juvenal, Nero usw. werden allgemein zu Beispielen und Begründungen herangezogen) etwa identisch sein mit dem späteren Sprecher des Unterhauses? Wenn ich auch meine Mutmaßung durch nichts Positives stützen kann, so finde ich andrerseits nichts, was gegen sie spräche.

[2]) Vgl. Tragedy of Hamlet ed. "Verity" (Cambridge 1904) S. XV.

Begebenheiten von Einfluß auf die Gestaltung des ähnlichen Stoffes gewesen sein können. In England war es aus selbstverständlichen politischen Gründen unmöglich, so früh schon die Schicksale der Maria Stuart selbst auf die Bühne zu bringen, vollends unmöglich noch unter der Regierung Elisabeths, die entschieden in ihrer hohen Meinung von königlicher Würde[1]) dadurch verletzt worden wäre. Jedenfalls aber mußten Shakespeares wie Pikeryngs Zeitgenossen die Ähnlichkeit der Verhältnisse im Drama mit den erst kürzlich erlebten geschichtlichen Ereignissen deutlich empfinden und die Vorgänge auf der Bühne erschienen ihnen sicher in lebhafter eigentümlicher Beleuchtung.

Daß mit Laertes, Ophelia, dem Diener Reinhold geschichtlich beglaubigte Persönlichkeiten aus Schottland in Charakter und Schicksal merkwürdig übereinstimmen, brauche ich hier nicht zu erörtern, kaum auch die wenig haltbare Theorie, daß König Jakob I. das Urbild des Hamlet sei, eine Ansicht, die ihren Grund aus dem gleichen Verhältnis beider zu ihren Eltern zieht. Nur auf die wahrscheinlicheren Anklänge an die Geschichte der Maria Stuart möchte ich hinweisen, ohne auf allzu erklügelte Parallelen einzugehen.[2])

---

[1]) Vgl. M. Koch a. a. O. S. 254 und 222.

[2]) James B. D. Plumptre (Rector of Great Gransden, Huntingdonshire): Observations on Hamlet, and on the motives which most probably induced Shakespeare to fix upon the story of Amleth from the Danish Chronicle of Saxo-Grammaticus for the plot of that tragedy; being an attempt to prove that he designed it as an indirect censure on Mary Queen of Scots, Camb. 1796. Dieses seltene, merkwürdige Buch war mir nicht zugänglich (vgl. die Bibliographien von Watt und Lowndes); ein Auszug daraus in Furness' A New Variorum Edition of Shakespeare, Hamlet, vol. II. Appendix, 11. ed. Philadelphia s. a. S. 236f. — Carl Silberschlag, Shakespeares Hamlet, im „Morgenblatt für gebildete Stände", Stuttg. u. München, Cotta, 54. Jahrg. 1860, Nr. 46/47. — Ders. im Shak.-Jhb. III, 222. — Hebler, Aufsätze über Shakespeare, Bern 1874. — Vischer, Kritische Gänge, Neue Folge, 2. Heft. Stuttg. 1862. — David Blair, Hamlet and Mary Queen of Scots, in "Notes and Queries" 1875, Apr. 24, p. 321. — Martin Krummacher, Geschichtliche und liter.-hist. Beziehungen in Shakespeares Hamlet, Progr. der Realschule I zu Oldenburg 1877 (übt zu abweisende Kritik in diesem Punkte). — Hermann Conrads (= Herm. Isaac) Annahme eines Zusammenhanges des Hamletdramas mit Vorgängen in der Essexfamilie hat auch nur äußerliche Wahrscheinlichkeit. Vgl. H. Conrad, Shakespeares Selbstbekenntnisse. Hamlet und sein Urbild.

Man hat eine Stelle im Schauspiel (III. Aufzug) dahin gedeutet, daß Shakespeare unmittelbar Maria Stuart dabei im Sinne hatte und ein verwerfendes Urteil über sie aussprechen wollte; die Königin im Schauspiel sagt:

„Beim zweiten Gatten würd' ich selbst mir fluchen;
Die einen totschlug, mag den andern suchen.
— — — — —
Das, was die Bande zweiter Ehe flicht,
Ist schnöde Sucht nach Vorteil, Liebe nicht."

Auch in der Szenerie im „Hamlet" soll sich eine Ähnlichkeit mit Schloß Holyrood in Edinburg finden.[1]) Maria war als Schönheit bekannt und gepriesen; von Ophelia wird Gertrud „die schöne Majestät von Dänemark" genannt (IV, 5); man bedenke dabei Gertruds Alter; ihr Sohn ist nach der Totengräberszene 30 Jahre alt, Claudius ist durch die Vermählung mit "Th' imperial jointress of this warlike state" (I, 2) König geworden; Marias Wittum (jointure) ist die Königsmacht, die Bothwell mit der Hand der Königin gewinnt. Bothwell, 20 Jahre älter als Maria Stuart, war häßlich und als ausschweifender Mensch und Trinker bekannt, Züge, die im Charakter des Claudius wesentlich sind. Zwischen der Ermordung des Königs Darnley, den man allgemein in England für den schönsten Mann hielt, und Marias Heirat mit Bothwell verflossen nur drei Monate. Und Hamlet klagt (I, 2):

Stuttg. Metzler 1897. — Shak.-Jhb. XVI, 275ff. (H. Isaac, Hamlets Familie). — Shak.-Jhb. XXXIV, 411, u. XXXII, 282ff. — Auf die Hamlet-Essex-Theorie geht K. Elze schon im Shak.-Jhb. III, 159 ein unter Hinweis auf G. Massey, Shak.'s Sonnets.

[1]) "That lovely picture —
'The morn in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastern hill,'"

fits exactly the sunrise at Arthur's Seat, as seen from Holyrood;" vgl. D. Blair a. a. O. — "From travellers' accounts Plumptre infers that 'the shore on which Elsinor stands consists of ridges of sand, rising one above the other'; there could not, therefore, be any 'dreadful summit of a cliff that beetles o'er his base,' and 'looks so many fathoms down' amid such scenery; but this description suits Salisbury Crags and Holyrood Palace." — Furness, a. a. O.

„Dazu mußt' es kommen!
Zwei Mond'[1]) erst tot! — Nein, nicht so viel, nicht zwei;
Solch trefflicher Monarch! Der neben diesem
Apoll bei einem Satyr[2]) usw.

ebenso III, 4:

„Seht hier, auf dies Gemälde und auf dies“ usw.

Hermuthrude, die bei Saxo und Belleforest in ähnlicher Weise dem Amleth untreu wird, wie Geruthe dessen Vater, war Königin von Schottland. Gertrud im Drama erscheint ebenso durch Sinnlichkeit verlockt, wie man es bei Maria Bothwell gegenüber annehmen kann. — Darnley wird, wie Hamlets Vater, „schlafend ... beschnellt um Leben, Krone und Gemahl, in seiner Sünden Blüte hingerafft, ohne Nachtmahl, ungebeichtet, ohne Ölung“ (I, 5). Man fand Darnleys Leiche im Garten, im Garten wird Hamlets Vater vergiftet. Die beiden Gegner Maria Stuarts, der puritanische Reformator Knox und Buchanan, dessen Geschichtswerk in England sehr beliebt war, sprechen von Darnleys Krankheit, die von Gift herrühren sollte: schwarze Eiterblasen wären an seinem Körper ausgebrochen. Genau so erzählt der Geist Hamlet (I, 5):

---

[1]) III, 2 sagt Hamlet im verstellten Wahnsinn: „... und doch starb mein Vater vor noch nicht zwei Stunden.“ Ophelia berichtigt: „Nein, vor zweimal zwei Monaten, mein Prinz.“ Vgl. hierzu H. Conrad a. a. O., S. 317, 139.

[2]) Dieser Vergleich Hamlets ist nach H. Conrad mehr ein moralisches als ein ästhetisches Urteil. Für Hamlet sei der Oheim neben dem Vater häßlich, weil der feinere und tiefere Zauber der Beseelung oder Durchgeistigung, der selbst häßliche Gesichter zu verschönen vermöge, jenem sicher abgehe. Daß er im übrigen aber ein stattlicher, hübscher Mann sei, werde an keiner Stelle des Dramas in Abrede gestellt und von dem starken, sinnlichen Zuge der beschränkten Königin geradezu gefordert. Für Conrad ist Leicester das Urbild des Claudius, Walter Essex das des alten, Robert Essex das des jungen Hamlet. Er scheint mir aber Shakespeares dichterischem Schaffen wie seiner eigenen Untersuchung einen zu steifen Zwang voreingenommener Befangenheit aufzuerlegen, wenn er die Annahme, daß Shakespeare an den Vorgängen der Essexfamilie ein tiefes persönliches Interesse genommen habe, erst dann für wahrscheinlich hält, „wenn wir nachweisen können, daß die Charaktere der handelnden Personen des Gedichts und der Geschichte vollkommen, bis in kleine, charakteristische Züge hinein übereinstimmen.“ (S. 90.)

„Und Aussatz schuppte sich mir augenblicklich,
Wie einem Lazarus, mit ekler Rinde
Ganz um den glatten Leib.“

Hamlets Worte (am Schluß des III. Aktes) an der Leiche seines Opfers Polonius, der wie Riccio in Gegenwart der Königin gemordet wird, sind fast genau dieselben, die der Pförtner von Holyrood an Riccios Leiche sprach.[1]) Buchanan[2]) bemerkt ferner, daß Wunderzeichen Darnleys Ermordung begleiteten. Ein Edelmann, der fieberkrank lag, hatte eine übernatürliche Andeutung des Ereignisses in der Zeit, als es geschah. Ein Geist erschien drei Freunden des Earl of Athol, weckte sie und teilte ihnen den Mord mit. Das stimmt mit den ersten Szenen des „Hamlet“ überein. — Daß Gertrud in der Quarto von 1603, einer schlechten Raubausgabe (der älteste Druck des „Hamlet“) ausdrücklich ihre Unschuld erklärt an “this most horrid murder”, kann fast ebensogut für als gegen die Theorie von den Beziehungen des Hamletdramas zur Geschichte der Maria Stuart sprechen.

Eine ganz deutliche Anspielung auf Maria Stuart findet sich im Epilog des pseudoshakespearischen Dramas “The lamentable Tragedie of Locrine”.[3]) Der Schlußmonolog der Ate lautet in Tiecks Übersetzung:

„Dies ist das Ende gottlosen Verrats,
Des stolzen Ehrgeizes, der Anmaßung!
Und sie, die ihrer eigenen Liebschaft wegen
Empören unser Land, zum Aufruhr hetzen,
Seyn sie gewarnt durch diesen Prologus:

---

[1]) Vgl. Froude, History of England, from the Fall of Wolsey to the Death of Elizabeth VIII 254.

[2]) Vgl. D. Blair, a. a. O.

[3]) Vgl. Vincke im Jahrb. d. deutschen Shak.-Ges. VIII. — Abdrucke in W. Hazlitt, The Supplementary Works of Shak., Lond. 1865; Tauchnitz, The Doubtful Plays of Shak. — Übersetzt von Tieck, Altenglisches Theater. Oder Supplemente zum Shakespeare II, Berlin 1811. — Vgl. K. Elze, Will. Shak., Halle 1876, S. 418 f. — Ward, History of English dramatic lit., Lond. 1875, I, 423. — Ulrici, Über die Shak. zugeschriebenen Dramen von zweifelhafter Echtheit. im 3. Bd. von „Shakespeares dramatische Kunst“. — Th. Erbe, Die Locrinesage und die Quellen des Pseudoshakespearischen Locrine, Halle 1904. — Unzugänglich blieb mir W. S. Gaud, The authorship of Locrine, Modern Philology I, 409 ff. vgl. Shak.-Jhb. XLI, 274.

Und wie ein Weib die einz'ge Ursach war,
Daß Bürgerzwietracht damals ward erregt,
So betet für die Jungfrau ruhmgeschmückt,
Die achtunddreißig Jahr den Tron beglückt,
In ruh'gem Frieden und in hoher Wohlfahrt;
Und möchte jedem, der ihr Schmerz will bringen,
Doch dieses Schwert sein tückisch Herz durchdringen!"

Das Stück ist von einem kriegerisch-patriotischen Geist erfüllt, den man mit Recht als Ausfluß der in England um 1587 herrschenden Stimmung deutete, als durch Maria Stuarts Tod die spanische Armadagefahr heraufbeschworen war.

John Lyly webt um das schöne, für ein Drama zu einfache und enge Bild der den schlafenden Endymion küssenden Cynthia ein allegorisches Drama des Hoflebens, dessen Handlung keinen Platz und kein Seitenstück in der Mythe hat. Die Mondgöttin wird die von ihrem Hof umgebene Königin Elisabeth, der griechische Schäfer ihr Günstling. Warwick Bond, der Herausgeber der Complete Works of John Lyly[1]) begründet (Bd. III, 86 ff.) seine Ansicht genügend, daß Lyly's Hofallegorie „Endimion", die zwei bemerkenswertesten Züge in der damaligen heimischen Geschichte zum Stoff nimmt, nämlich die Nebenbuhlerschaft zwischen Elisabeth-Cynthia und Maria Stuart-Tellus, und Elisabeths dauernde, nur zeitweilig durch ihren Unwillen getrübte Neigung zu Leicester-Endimion.[2]) Einen genügenden Anlaß zur dramatischen Verknüpfung der beiden Motive bot ihm der geschichtliche Heiratsplan zwischen Maria und Leicester im Jahre 1563—1565.

Daß aber die englischen Dramatiker um die Wende des 16. Jahrhunderts nicht mehr als maskierte oder in Moralen versteckte Anspielungen auf Maria Stuart wagen durften, zeigt offenbar das in der Regierungszeit Jakobs I. aufgeführte Historiendrama von Thomas Heywood[3]): "If you know not me, you

[1]) Oxford, Clarendon Press 1902.

[2]) Gegen Halpin, Oberons Vision, Shak.-Soc. 1843, der die Allegorie ohne Maria Stuart löst (Tellus = Lady Sheffield, geb. Howard).

[3]) Vgl. Ward, A history of engl. dr. lit. II, 110 f. — B. A. E. van Dam and C. Stoffel, The Fifth Act of Th. Heywood's Queen Elizabeth: Second Part. Shak.-Jhb. XXXVIII, 152 ff. — Saintsbury, Elizabethan Literature, Lond. 1901, S. 282 f.

know Nobody, or The Troubles of Queen Elisabeth".[1]) Zu den „Troubles" gehören doch an erster Stelle die durch die Gefangene von Fotheringhay und ihren Anhang hervorgerufenen politischen Verwicklungen und persönlichen Sorgen. In das kompositionslose Stück spielt zwar der Untergang der Armada hinein, aber jede Einbeziehung von Maria Stuart ist geflissentlich vermieden.

Entschieden war allgemein Bühne und Drama im Elisabethanischen Zeitalter ein Mittel politischer Propaganda. Aber die Anspielungen durften in den Schauspielen nur sehr versteckt und unverfänglich angebracht werden.[2]) Denn ein Erlaß der Königin Elisabeth von 1559 gebot den Ortsobrigkeiten streng, "that they permit none to be played wherin either matters of religion or of the gouernaunce of the estate of the common weale shalbe handled or treated, beyng no meete matters to be wrytten or treated vpon, but by menne of aucthoritie, learning and wisedome, nor to be handled before any audience but of grave and discrete persons."[3])

Jakob VI. von Schottland führte vor dem englischen Gesandten in Edinburgh, Robert Bowes, Klage über die Herabsetzung seiner unglücklichen Mutter in Edmund Spensers großem allegorischen Gedicht The Fairie Queene, und Bowes brachte die Beschwerde des Königs Burghley vor und forderte die Bestrafung des Dichters.[4]) Diese Tatsache stützt alle vorstehenden

---

[1]) London 1605; hrsg. von J. P. Collier, London 1851, Printed for the Shakespeare Society.

[2]) Vgl. Simpson, The Political use of the Stage in Shakespeares Time; the New Shakespeare Society's Transactions 1874, Part II, S. 371 ff.

[3]) Vgl. Queen Elizabeth's Proclamation as to Licenses for Interludes, and their not touching Religion or Politics, abgedruckt ebenda, 1880—85, Part II, 17 †, Appendix III.

[4]) Vgl. Cal. Scottish State Papers, 1509—1603, S. 723/4; 747. — Dict. of Nat. Biogr. LIII, 392. — In der unvollendeten „Fairie Queene" ist unter Fürst Arthur, dem Symbol der Magnificence, der Vereinigung aller Haupttugenden, Graf Leicester allegorisiert, der nach Spensers dichterischem Plan zum Gatten der herrlichen Feenkönigin Gloriana-Elisabeth bestimmt ist. Ihr ist Maria Stuart als Duessa (Symbol der Untreue, des falschen Glaubens, des Katholizismus; vom 9. Gesang des V. Buches ab = Maria Stuart) gegenübergestellt, welche die Gestalt der Treue und den Namen Fidessa nur trügerisch angenommen hat. Maria Stuart-Duessa,

Hypothesen; aus ihr erhellt, wie aufdringlich nahe den damaligen englischen Dichtern Anspielungen auf Charakter und Schicksale der Maria Stuart lagen, und welche Grenzen ihnen darin politisch-diplomatische Rücksichten steckten.

II. Maria Stuart im katholischen Ordensschul- und Volksdrama.

"A travers les anathèmes de Buchanan et les apologies de Brantôme, entraînée par les catholiques dans les nuées de l'apothéose, lacérée comme une Jézabel par les outrages des protestants, Marie Stuart n'est plus aujourd'hui un personnage de l'histoire, c'est un symbole" (Philarète Chasles).

Die Hinrichtung der unglücklichen Schottenkönigin Maria Stuart im protestantischen England ist die Sühne, welche der Katholizismus für die Bartholomäusnacht geben mußte. England und der Protestantismus waren aufs höchste gefährdet durch den 1585 geschlossenen Bund der katholischen Mächte, Spaniens,

---

die Verkörperung aller Schlechtigkeit und Ungerechtigkeit, wird des Hochverrats gegen Mercilla (Gloriana-Elisabeth) von Zele, dem gerechten Eifer, angeklagt; gegen diesen, die Gerechtigkeit, die Stimme des Volkes und das Verlangen des Parlaments, die Sorge für das Reich, Autorität und Völkerrecht, Religion kommen Mitleid und Rücksicht auf Maria-Duessas Geschlecht, Adel der Geburt und die Gefahr, die aus ihrer Verbindung mit fremden Mächten entsteht, der Kummer um ihr tragisches Geschick nicht auf, denn der Eifer verstärkt seine Anklage durch Vorführung von Mord und Aufruhr, Zügellosigkeit und Gottlosigkeit und schließlich des Ehebruchs. Mercilla wendet sich mit Tränen des Mitleids ab, statt das Urteil der von allen des Todes für schuldig befundenen Verbrecherin zu sprechen, bis der Zwang der öffentlichen Meinung es ihr abdringt. Unter der Figur des Dolon hat Spenser in diesem Buche vielleicht die verräterischen Umtriebe zugunsten der Maria Stuart allegorisiert. Vgl. Max Hoffmann, Über die Allegorie in Spensers Faerie Queene. Progr. der Oberrealschule Gleiwitz 1888, S. 6, 25, 33. — In der Erzählung der Beraubung der Hexe (im 1. Buch VIII, 46) benutzt Spenser eine Tatsache bei Marias Hinrichtung, die Veränderung ihrer Züge unmittelbar nach dem Tode.

der Liga der französischen Katholiken und des Papstes. Dadurch wurde der Fall Maria Stuarts unvermeidlich und beschleunigt. Ihr Tod ist ein Ereignis von höchster politischer, staaten- wie kirchengeschichtlicher Bedeutung. Sie war nicht selbst Partei, wie sie sich schmeichelte, sondern nur Werkzeug, Vorwand, Symbol der katholischen Weltpartei. Zahlreiche Pamphlete — eine literarische Armada, welche die Katholiken in leidenschaftlicher Entrüstung gegen den Bastard[1]) auf dem englischen Königstron in die Welt sandten — verdammten die durch politische Notwendigkeit herbeigeführte Beseitigung der katholischen Königin als Mord. Die Apologeten waren aber weniger erfüllt von der Persönlichkeit der Schottenkönigin, von der Absicht, ihr persönliches Recht zu verteidigen, als von der Sache, die sie vertrat. Maria Stuart gilt ihnen nur als Repräsentantin des Katholizismus und der unverletzlichen Majestät des erblichen Königtums von Gottes Gnaden.

Was Maria Stuart in ihrem Leben, während ihrer fast zwanzigjährigen Gefangenschaft war, ein Kampfmittel gegen den Protestantismus, das ist sie den Katholiken noch bis tief ins Jahrhundert der Aufklärung hineingeblieben. Der Protestantismus hat durch ihren Fall, der den Untergang der spanischen Weltmacht zur mittelbaren Folge hatte, nicht nur in England einen für lange gesicherten Sieg errungen und konnte sich da-

---

[1]) Nach der Überzeugung der Katholiken war Maria Stuart, die Großnichte und nächste Anverwandte Heinrichs VIII. die rechtmäßige Königin von England, Elisabeth dagegen von unehelicher Geburt und daher unfähig zur Tronfolge, denn Heinrichs VIII. erste Gemahlin Katharina von Arragonien, die er verstoßen hatte, lebte noch, als er Anna Boleyn, die Mutter der Elisabeth, heiratete. Vgl. folgende Stammtafel:

Heinrich VII. (Tudor)

Heinrich VIII.	Margarethe, Gemahl Jakob IV. v. Schottland	Maria, Gemahlin des Herzogs von Suffolk
3. Eduard VI.	Jakob V. v. Schottland, Gem. Maria v. Guise	Franziska, Gem. Henry Gray
1. Maria die Katholische		
2. Elisabeth	Maria Stuart 1. Gem. Franz II. v. Frankreich 2. Gem. Heinrich Darnley 3. Gem. Graf Bothwell	Johanna Gray

mit zufrieden geben. Der Katholizismus führt den Kampf von der Kanzel und in der Schule weiter. Durch das erschütternde Schicksal der katholischen Königin, nicht der unglücklichen Frau, der Repräsentantin, nicht der Persönlichkeit, suchen die Gegenreformatoren, die Jesuiten und die ihnen nacheifernden Schulorden die Herzen zu rühren, von der Alleingültigkeit, dem Alleinwert des alleinseligmachenden Glaubens zu überzeugen, zur Verdammung und Unduldsamkeit gegen den Protestantismus zu verführen. Im 17. und 18. Jahrhundert bemächtigt sich fast ausschließlich die katholische Welt des Maria-Stuart-Stoffes und stellt ihn unter den bezeichneten Gesichtspunkten dar.

Um den klaren Überblick über die literarischen Entwickelungsepochen des Stoffes im lebendigen Drama nicht zu trüben, behandele ich im ersten Abschnitt seine Entwickelung im katholischen Ordensschul- und Volksdrama. — Literarischen Wert kann man diesen Stücken nicht zuschreiben, wohl aber kommt ihnen vom Standpunkte der Bühnentechnik und Kulturgeschichte eine gewisse Bedeutung zu. Sie stehen in keiner tieferen Beziehung zu den Entwickelungsepochen der Literatur im 17. und 18. Jahrhundert und bilden einen starren Bestand sich wesentlich gleichbleibender barocker Bearbeitungen des Stoffes. Man darf sie der trockenen Chronologie zuliebe nicht voneinander trennen, da es keineswegs unwichtig ist, Begriff und Eindruck von dieser toten zusammengehörigen Gruppe gerade in ihrem Gegensatz zur lebendigen literarischen Entwickelung des Stoffes zu gewinnen.

In ihrer unvergleichlichen Weltgewandtheit und Menschenkenntnis verstanden es die Jesuiten nicht bloß durch Beichtstuhl und Kanzel, sondern auch durch weltliche Mittel wie Katheder und Bühne die Welt zu beherrschen. So schufen sie für ihre Kollegienbühne als wirksames Hilfsmittel der Gegenreformation eine merkwürdige Verquickung der beiden wesensverschiedensten dramatischen Typen, des volkstümlich religiösen mittelalterlichen und des klassischen Dramas. Es ist eine gar wunderliche Stilmischung, die sich aber als organisches Erzeugnis der katholischen Weltauffassung und des humanistischen Lehrprinzips der Ordensschulen erklärt. Das gottesdienstliche Mysterium, der augustinische Dualismus der scholastischen Theologie, ist die geistige Grundlage dieses Dramas, welches wie das mittelalter-

liche Mysterium alles irdische Geschehen mystice und spiritualiter deutet, in Symbolen und Allegorien schwelgt. „In den gegebenen Rahmen wurde die Ökonomie der alten Tragödie mit Akt- und Szeneneinteilung eingefügt, um so bequemer, als sich, wie die Klassikerausgaben und Kommentare jesuitischer Philologen beweisen, das Verhältnis von Chor und dramatischer Handlung leicht im Sinne symbolischer Anschauung auffassen ließ."[1]) Die Ratio Studiorum von 1586 und endgültiger die von 1599 sanktionierte diese das Ansehen und die Beliebtheit der Jesuitenschulen wie ihre unterrichtlichen und erzieherischen Ziele fördernden Aufführungen, schrieb aber Alleinherrschaft der lateinischen Sprache, Ausschluß alles Anstößigen und aller weiblichen Rollen und Beschränkung auf heilige und fromme Stoffe vor — so diente die Schulbühne zugleich der Verbreitung katholischer Lehren und Anschauungen. Demnach schiene der Maria-Stuart-Stoff von der Jesuitendramatik ausgeschlossen; allein schon 1602 wurde gegen den Grundsatz der Einengung auf nur männliche Rollen der naheliegende Einwand der Undurchführbarkeit erhoben. So schränkte man erst in einer Ordensprovinz diese Forderung ein und verlangte nur strengste Dezenz in Frauenrollen; andere Ordensprovinzen gaben bald ebenfalls der Notwendigkeit nach. Zu den Stoffen aus Bibel und Legende gesellten die Patres unbedenklich geschichtliche, ja zeitgenössische Ereignisse, soweit sich solche zur ergreifenden Darstellung einer moralischen und mehr noch religiösen Lehre verwenden ließen. Man folgte nicht dem Worte, aber dem Sinne der Vorschriften und dem Hauptziel der Aufführungen, dem „fabula docet". So bot sich das erschütternde Schicksal der unter Beteuerung ihres katholischen Glaubens im protestantischen England hingerichteten Maria Stuart, der Königin, der sich so lange Jahre die erregteste Teilnahme der ganzen katholischen Welt zugewandt hatte, den Jesuiten und dem katholischen Tendenzdrama überhaupt als willkommener Stoff dar.

Leider wendet man erst seit kurzem der Jesuiten-, Kloster- und Volksdramatik Aufmerksamkeit zu. In Sammelbänden liegen

---

[1]) Zeidler, Studien und Beiträge zur Geschichte der Jesuitenkomödie und des Klosterdramas. Hamburg u. Leipzig 1891 (= Bd. IV von Litzmanns Theatergeschichtlichen Forschungen) S. 28.

diese früher mit unberechtigter Mißachtung behandelten Erzeugnisse in den Bibliotheken vergraben. Die Aufspürung und Herbeischaffung der einzelnen Texte war daher außerordentlich mühsam. Unter diesen Umständen konnte ich meine Nachforschungen auf fremdländische Bibliotheken in weiterem Umfange nicht ausdehnen und mußte mich auf Stichproben in den unermeßlichen Bänden der Bibliothèque de la Compagnie de Jésus[1]) beschränken, leider ohne in ihnen größere Funde zu machen.

Wellers Zusammenstellung „der Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst“[2]) führt die beträchtliche Zahl von 776 Titeln auf, unter denen sich kein einziges Maria-Stuart-Drama befindet. In Bahlmanns[3]) Sammlung taucht unter 711 Stücken nur der „Riccius“ des Kolczawa auf. Daraus darf man indessen nicht den voreiligen Schluß ziehen, als wären die Schicksale der unglücklichen Schottenkönigin als dramatischer Stoff bei den Jesuiten sehr selten oder gar unbeliebt im Verhältnis zu andern. Man muß bei der Verschiedenartigkeit des ungeheuren Stoffreichtums die Maria-Stuart-Dichtungen nur an der Zahl stoffverwandter Stücke, der historischen, messen, nicht an den erklärlicherweise auch nach Vorschrift der Ratio überwiegenden biblischen und legendarischen Stücke. Dann ergibt sich, daß unter den geschichtlichen Stoffen Maria Stuarts Märtyrertod einer der beliebtesten gewesen ist. Jener rührende Reiz und bestrickende Zauber, der sich heute noch um die Gestalt der königlichen Dulderin webt, erschien der glühenden Parteileidenschaft der glaubenseifrigen Gegenreformatoren naturgemäß in noch weit glänzenderer Aureole. Der ruchlosen, scheußlich lasterhaften grimmigen Feindin des katholischen Glaubens, der Gewissenlosigkeit und dem Haß ihrer ketzerischen Gegner fällt die Unschuldige als gottergebenes Opfer. Unter diesem Gesichtspunkte wird das Schicksal der Heldin behandelt. Und dieses in so vielen Stoffvariationen und Formen wiederkehrende Opferungs-

---

[1]) Von De Backer & Carayon; Nouvelle édition par Carlos Sommervogel, 9 Bde. Paris u. Bruxelles 1890—1900.

[2]) Im „Serapeum“, Bd. XXV—XXVII.

[3]) Beihefte zum Centralblatt für Bibliothekswesen. XV. Bd. Jesuitendramen der niederrheinischen Ordensprovinz. Leipzig 1896.

thema ist, wie Zeidler bemerkt, recht eigentlich das Grundmotiv der ganzen Ordensdramatik.[1])

Bald nach Eröffnung ihrer Schule (1556) im Collegium Clementinum zu Prag traten die Jesuiten in erfolgreichen Wettbewerb mit den an der dortigen Universität üblichen theatralischen Vorstellungen. „Mainst Jedermann verstehes Lathein | Sags Teutsch, so versteht mans als fein .... Dan was hett diß spill für ein Gunst | Bey den So nit verstehn Slatein“ klagt im Prolog eines Münchener Jesuitenspiels[2]) ein Bauersmann, ähnlich der Vorrede von Frischlins Helvetiogermani.[3]) Die Prager Jesuiten kamen klugerweise schon 1562 dem Volk durch deutsche Aufführungen entgegen. Ihre Ausweisung aus Prag bei Beginn des Dreißigjährigen Krieges unterbrach ihre eifrige zielbewußte unterrichtliche und theatralische Tätigkeit trotz der Kriegsnot nur zeitweilig. „Ihre Schützlinge, die Katholiken, befanden sich ja nicht unter den Leidenden und Trauernden, bedurften somit nur einer geistigen Auffrischung, und die Protestanten, insoweit sie an derlei Vorstellungen Gefallen fanden, konnten dem katholischen Wesen bei dieser Gelegenheit einen Geschmack abgewinnen, der mit der Zeit auch zur Änderung ihrer bisherigen Gesinnung beitragen durfte.[4]) Recht geeignet, das gläubige Publikum immer tiefer in ihren Gesichtskreis zu ziehen, war die „Königliche Tragödie. Oder Maria Stuarta, Königin von Schottland und des Königreichs Engellandt Erbin, welche Elisabetha, regierende Königin in Englandt, auff Haſſ gegen der katholischen

---

[1]) Seufferts Forderung in seiner lehrreichen Rezension von Golz' „Pfalzgräfin Genovefa in der deutschen Literatur“ (Anz. f. dtsch. Alt. XLV, 165), die jesuitischen Bearbeitungen eines Stoffes in Beziehung zu andern derselben Grundidee zu setzen, halte ich für zu weitgehend. Den Typus des jesuitischen Märtyrerdramas zu konstruieren, um darauf die Untersuchung der einzelnen Maria-Stuart-Dramen aufzubauen, wäre bei dem Mangel an Vorarbeiten ebenso schwierig als meines Erachtens im Ergebnis belanglos für diese stoffgeschichtliche Betrachtung. Der ersehnten Geschichte des katholischen Ordensdramas aber käme es zu, die Grundmotive und Darstellungstypen festzustellen.

[2]) Karl v. Reinhardstötner, Zur Geschichte des Jesuitendramas in München, Jahrbuch für Münchener Geschichte, Bamberg 1889, III, 99.

[3]) Bahlmann, Das Drama der Jesuiten: Euphorion II, 272.

[4]) Leo Blaß, Das Theater und Drama in Böhmen bis zum Anfang des 19. Jahrh. Prag 1877. S. 44.

Religion und Ehrgeiz hat enthaupten lassen. Ward gehalten und gespielt zur Herbstzeit von der ansehnlichen an der K. K. Universität der Soc. J. zu Prag studierenden Jugend im Jahr nach dieser traurigen Geschicht im 58sten, nach Christi Geburt aber im 1644, Jahr, den 29. Sept." Nur diesen deutschen Titel führt De Backer-Sommervogel[1]) und ebenso Oskar Teuber in seiner Geschichte des Prager Theaters[2]) an, dem augenscheinlich auch eine nur deutsche Synopse[3]) vorgelegen hat. Dr. Anton Tobias aus Zittau veröffentlicht in Herrigs Archiv[4]) eine in seinem Besitz befindliche nur lateinische Synopse desselben Stücks mit ausführlicherem Titel. Darf man daraus auf das Vorhandensein gesonderter Synopsen in lateinischer und deutscher Sprache für das Stück schließen? Teuber bemerkt zwar, das Drama sei lateinisch aufgeführt worden; dennoch bleibt nach obigem die starke Versuchung, auch eine deutsche Vorstellung anzunehmen.

Die wie in allen Synopsen dem Scenar vorgedruckte kurze Inhaltsangabe und stoffliche Vorbemerkung (Argumentum), die in gewisser Beziehung auch die Exposition vertritt, schildert dem erwartungsvollen Zuschauer die Heldin als durch hochverräterischen Mord auch ihres zweiten Gatten beraubte, zu neuer Ehe gezwungene, von ketzerischen Rebellen verratene und verfolgte Flüchtige, die auf Elisabeths Einladung ihren Schutz sucht und bittere Gefangenschaft findet. Marias unvergleichliche Schönheit und Tugend, ihr lebhafter, viel umfassender Geist werden besonders hervorgehoben.

Der erste Aufzug zeigt uns die Königin auf der Flucht aus Schottland. „Ketzerei" und „Ehrsucht" fürchten für ihre Macht und Herrschaft, die sie in England haben, wenn Maria Stuart zur gesetzmäßigen Tron-

---

[1]) a. a. O. t. VI, 1156 Nr. 75.

[2]) Prag 1883, I, 29.

[3]) Synopsis oder Perioche nennen die Ordensschuldramatiker die Szenarien ihrer Stücke, gedruckte Programme, die zum besseren Verständnis der vorgeführten Handlung an das Publikum verteilt wurden. Anfänglich, seit Ende des 16. Jahrh., erschienen die Synopsen nur lateinisch, später aber in der Landessprache allein oder mit lateinischem und deutschem oder anderem Text zugleich. Meist sind nur die Synopsen dieser Dramen erhalten.

[4]) XXIII. Jahrg. 42, 401—408. — Schon im Intelligenz-Blatt zum Serapeum XXVIII, 186 brachte Tobias den Titel der Quarthandschrift (!) 6 Bl. als Nachtrag zu Wellers Sammlungen.

folge komme, und verschwören sich zu ihrem Verderben. Elisabeth erwählen sie zu ihrem Werkzeug und entflammen ihr „Herz“ mit unversöhnlichem Haß gegen Maria (I, 1). Elisabeth, voll Ehrsucht und glühenden Hasses gegen die katholische Religion, verhandelt auf die Nachricht von Marias Niederlage und Flucht mit dem Parlament, dessen überwiegend feindliche Gesinnung gegen die Schottin ihr Anlaß gibt zu dem Auftrag an Graf Murray[1]), Maria auf englisches Gebiet zu locken (I, 2). Nach Schluß des Parlaments geben einige Räte der Elisabeth ihrem Abscheu über die grausamen Anschläge gegen ihre eigne Verwandte Ausdruck und beschließen Maria zu warnen (I, 3). Der flüchtigen Königin bieten Hispania, Gallia und Anglia einen Zufluchtsort an. Anglia siegt bei der Unschlüssigen durch List über die andern, und Maria schickt Haeresius und Flaminius (= Herries und Fleming) mit einem Brief an Elisabeth (I, 4). An der Grenze Englands verläßt das „königliche Glück“ Maria Stuart, „Unglück“ und „Elend“ treten an seine Stelle. Letzteres zeigt ihr die ihr in England bevorstehenden Leiden symbolisch an (I, 5). Im Schlußchorus wird „die Unschuld von sechs engelländischen Knäblein durch viele holdselige Gebärden auf das Theatrum berufen, aber durch ein höfliches Tänzlein von den Knaben verstrickt und gefänglich hinweggeführt. Nach diesem erkennt jedermann, daß die unschuldige Maria Stuarta in der Person der verstrickten gefangenen Unschuld und der Engländer arglistige Anschläge durch das Tänzlein sei zu verstehen gewesen.“[2])

Der zweite Akt führt den Titel: „Maria Stuart in England gefangen“. Die Bittgesandtschaft bietet Elisabeth erfreuliche Gelegenheit, Maria in ihre Gewalt zu bekommen. Der grausame und habgierige Murray übernimmt gern den Anschlag gegen Zusicherung einer jährlichen Pension von 6000 Pfund! (II, 1). Anglia, voller Freude, Maria mit List in ihre Macht zu locken, bereitet ihr schon das Gefängnis. Mit Spielen und anderen festlichen Veranstaltungen aber soll sie beim Empfange getäuscht werden. Murray und Graf Sussex werden ihr in Elisabeths Namen entgegengeschickt (II, 2). Der Genius der Religion, um Marias Heil besorgt, zitiert die Schatten katholischer Fremdlinge (advenarum), die, wegen ihres Glaubens von Elisabeth grausam getötet, durch ihr unglückliches Beispiel Maria vor dem Betreten Englands warnen sollen (II, 3). Sie wird dort festlich mit prunkhaften Spielen empfangen, dabei aber von Amias Paulet, dem Präfekten der königlichen Wache, in Elisabeths Namen für gefangen erklärt, trotz ihres Protestes gegen diesen schmählichen Treubruch (II, 4). Der Genius des Hauses Stuart führt die gefangene „Unschuld“ auf die Bühne und bittet die Genien der verwandten Königshäuser von Spanien, Frankreich und Schottland um Hilfe zu ihrem Schutz und zur Sühnung der dem königlichen Hause Stuart zugefügten Schmach. Diese aber zeigen, allerlei vorschützend, keine Bereitwilligkeit. Da wendet sich der

---

[1]) Tobias liest fälschlich Maranius, Moranius für Moravius = Moravius.

[2]) Nach dem von O. Teuber a. a. O. benutzten deutschen Szenar.

Genius der Stuarts zum Himmel, den „Coelites“; doch auch von da kommt nur die „Geduld“, die gefangene Unschuld zu trösten und gegen die bevorstehenden Leiden mit einem Schild, auf dem Christi Kreuzigung dargestellt ist, zu wappnen (II, 5). Im Chorus „bietet der Betrug dem Ehrgeiz, der Ketzerei und der Grausamkeit ein gefangenes Täublein feil, welches sie sämtlich ergreifen und grausam zerreißen. Unterdessen wird der elende Zustand der Mariä Stuartä durch diese Taubenfigur herzlich beweinet und betrauert.“ [1])

Der dritte Akt bringt die „ungerechte Anklage gegen Maria Stuart“. Arundel, Pembroke, Northumbrien, Westmoreland haben sich zu Marias Befreiung verschworen. Gifford [2]), ein Mitverschworener, wird, von einer Versammlung der Verschwörer kommend, von der „Habsucht“ mit Gold zum Verrat verleitet. Er eilt nach London zu Elisabeth (III, 1). Der Beichtvater tröstet die über ihre unwürdige Gefangenschaft klagende Maria mit geistlichem Zuspruch. Er mahnt sie, nach langem Leid und Kummer etwas zu ruhen. Im Halbschlummer erschreckt Maria ein Traum: Der Tod im Kampf gegen das Leben hat die Übermacht. Sie entschließt sich zur Abkehr von allen Sorgen um das sterbliche Leben und wendet sich ernstlich dem unsterblichen zu (III, 2). Gedrängt durch ihre ränkevollen ketzerischen Minister klagt Elisabeth die Stuart in öffentlicher Reichsversammlung des Hochverrats fälschlich an. Innerlich zu Marias Vernichtung entschlossen, will sie dennoch, den Schein des Rechts zu wahren, von zwölf Richtern ein regelrechtes Verfahren gegen sie einleiten lassen (III, 3). Der Genius des Hauses Stuart fürchtet für Maria von der Ungerechtigkeit ihrer Richter. Auf sein Hilfeflehen schickt die „Göttliche Gerechtigkeit“ den gerechten Daniel, den Schützer der unschuldigen Susanna, herab. Aber „Ketzerei“ und „Ehrsucht“ verschließen ihm den Eingang zu Elisabeths Palast (III, 4). Maria Stuart steht ihren Richtern mit ausgezeichneter Klugheit und Seelengröße Rede und beweist ihre Unschuld mit schlagenden Gründen (III, 5). Im Chorus klagen „Hundebuben mit ihren Hunden eines Schafhirten Schäflein bei dem Richter Lykaon an, als sollte das Schäflein den Hunden samt ihren Jungen nach dem Leben getrachtet haben“. Lykaons Urteilsspruch läßt das Schäflein der Gewalt der Hunde verfallen. Der Chor zieht die Moral aus diesem Vorgang mit Beziehung auf Maria und verwünscht ihre ungerechte Verurteilung.

Im vierten Akt sehen wir „Maria Stuart ungerecht verurteilt.“ — Die Verschwörer werden festgenommen und in den Tower [3]) geschleppt (IV, 1). Die Richter erstatten Elisabeth Bericht über die Verhandlungen gegen Maria; nach ihrem Spruch verurteilt sie diese zum Tode und übergibt das Urteil Shrewsbury zur Vollstreckung, die aber infolge nach-

---

[1]) Klarer wird der letzte Satz durch die lateinische Synopse: „Choro interea miseram Mariae Stuartae conditionem sub emblemate columbulae deplorante“.

[2]) Tobias liest hier unrichtig Hoffordus.

[3]) „in turrim Londinensem“ sagt die lat. Synopse.

drücklichen Einspruchs des französischen Gesandten aufgeschoben wird (IV, 2). Maria, von der „Göttlichen Liebe“ zum Streit für Gott und den Glauben mit einem Kruzifix, einem Evangelienbuch und Rosenkranz gewappnet, sieht festen Sinnes dem Kampf für Christi Glauben entgegen (IV, 3). Elisabeth gibt dem ungestümen Drängen ihrer ketzerischen Minister nach und verhängt das Todesurteil über die Gefangene (IV, 4). Shrewsbury teilt es ihr mit; freudig vernimmt sie es und schwört auf das Evangelium, sie sterbe unschuldig und dem katholischen Glauben treu (IV, 5). Anglia „stellt der Ketzerei, dem Ehrgeiz und der Grausamkeit ein königliches Bankett an, bei welchem England einen blutigen Willkomm, voll des Blutes etlicher um des katholischen Glaubens willen hingerichteter gemeiner Leute läßt herumgehen, mit dem Versprechen, der Mariä Stuartä Blut mit dem ehesten einzuschänken“, während der Chor dies grausige Mahl verflucht.

Der letzte Akt bringt „Marias Hinrichtung“. Auf Befehl der Ketzerei und Ehrsucht bieten die Todesarten (Mortes) der Anglia verschiedene Mordwaffen für Maria an: das Beil wird ausersehen und von den Mortes eifrig geschärft (V, 1). Die Verurteilte schreibt ihren letzten Brief an ihren Sohn Jakob. Während sie sich dann zum Tode vorbereitet, erscheinen ihr Susanna und einige andere unschuldig Gerichtete und zeigen ihr die ihr vorbehaltene Märtyrerkrone (V, 2). Das Schaffott wird aufgeschlagen. Shrewsbury, „das Haupt des Blutrechts“, ermahnt Maria, sich Christus, dem Gekreuzigten, anzuvertrauen. Dann nimmt sie Abschied von ihrer Dienerschaft und geht zum Schaffott, wo sie auf den Knieen ihre Unschuld und ihren katholischen Glauben beteuert (V, 4). Unter dem Weinen aller Anwesenden und den Totenklagen des ganzen Chors wird sie hingerichtet.[1]) Im Schlußchor erscheint „der Geist Francisci des andern, Königs von Frankreich und der Geist Darlei, Königs in Schottland, der enthaupteten unschuldigen Ehegemahle, und begehren wider die Königin Elisabetham Rache wegen des unschuldigen Todes ihrer geliebten Gemahlin Mariä Stuartä. Aber die Gerechtigkeit tröstet und weist sie mit glimpflichen Worten ab.“

Ungerecht hochmütig urteilt Teuber: „Für uns Schillerkundige wirft eine Betrachtung dieser poetischen Jesuitenarbeit

[1]) L. H. Fischer in seinem Aufsatz „Maria Stuart auf der Berliner Hofbühne“ (Voss. Ztg. 1887, Sonnt.-Beil. Nr. 19 und „Aus Berlins Vergangenheit, Gesammelte Aufsätze zur Kultur- und Literaturgeschichte Berlins, Berlin 1891) nimmt auf Grund des Schlusses im Argumentum an, als ob hier auf der Bühne Marias Haupt erst beim dritten Streich falle. Diese Bemerkung des Argumentum braucht durchaus nicht als maßgebend für die Aufführung zu gelten. Das Szenar sagt einfach „mortem occumbit“. Darunter kann man sich alle szenischen Möglichkeiten vorstellen. Der Zeitgeschmack verlangte zwar ein sichtbares blutiges Ende, aber es ist zu bedenken, daß selbst eine Scheinexekution sicher ihre Gefahr und Schwierigkeit hatte.

Amüsement in Hülle und Fülle ab. Mit der Historie hatte es der Autor nicht genau genommen, der Zweck war, die katholische Maria mit dem Heiligenschein erhabenster Reinheit dem Publico vorzustellen, und die Erbärmlichkeit der englischen Ketzerei in den grellsten Farben bloßzulegen.“ Gewiß, darin hat Teuber recht. Vom geschichtlichen Standpunkt aus müssen wir aber anerkennen, daß dem Dichter seine tendenziös dramatische Darstellung unzweifelhaft wirksam gelungen ist; und mit der Geschichte nimmt er es genauer wie andere Jesuitendramatiker. Sein Stück, der Blütezeit der Jesuitendramatik angehörig, ist rein im Stil, ohne komisches Beiwerk, erhaben, ernst und rührend, in seiner eigenartigen Technik sehr regelmäßig und dramatisch gut aufgebaut, mit strenger, schon aus den Aktüberschriften ersichtlicher Befolgung der von der Theorie vorgeschriebenen fünf Stufen der Handlung: Protasis, Epitasis, Katastasis, Katastrophe, Antikatastrophe. Jeder Akt zählt fünf Szenen und einen Chor, der die Allusio, das „Beyspiel“ bildet; in den mittleren Akten fehlt die entsprechende Prolusio.

Szenen, die uns Geschehen der irdischen Wirklichkeit vorstellen, gibt es nicht viele in dem Drama. Die verwirrende Menge von Umtrieben und Einzelbestrebungen für und gegen Maria, welche die Jahre ihrer Gefangenschaft füllen, finden wir hier gewissermaßen auf ihre einfachsten Grundformeln zurückgeführt. Daß aber die historischen Elemente der Handlung zu ihrem Eigenrecht kamen und von der Tendenz nicht erstickt wurden, dafür bürgt die glückliche Vereinigung der Quellen. Bedenklich werden wir freilich, und mit Recht, wenn wir die Titel der im Argumentum angegebenen Vorlagen lesen: „Nicolai Sanderi De origine ac progressv schismatis Anglicani“ [1]) und „Histori vom Ursprung | Auff- und Abnehmen der Ketzereyen | Und sonderlich | was sich seiter Anno 1500, bißhero in Engelland und Franckreich | für seltsame Veränderungen | und weitläufftigkeiten begeben | und besonders wie die Calvinische Religion eigentlich beschaffen. Anfangs von Hn. Florimondo de Remond, Königlichen Parlaments-Raht zu Bourdeaux in Franckreich in Frantzösischer Sprach biß fast zu Ende des fünfften Theils verfertiget | daß übrige aber nach dessen tödtlichen Hintritt | von

[1]) Ingolstadii 1587.

seinem hinterlassenen Sohne | und anderen mit allen Fleiß Continuiret. Durch Aegidium Albertinum ... verteutschet; Anjetzo aber Allen Liebhabern der Recht-rein-Evangelischen Wahrheit | sonderlich aber ihrer Zeit- und ewiglicher Wolfart zum besten | mit sonderbarem Fleiß möglichst durchgangen ...“[1])

Nun erwähnt Sanders[2]) aber nur sehr kurz und trocken Marias Ankunft und Gefangennahme in England; doch ihre beiden Gesandten an Elisabeth nennt er ebensowenig als Remond. Beide können also für die ersten Akte des Prager Dramas als Quelle nicht voll in Betracht kommen. Remond gibt einen Wink[3]): „unangesehen die Engelländische Cronick zu entschuldigung ihrer Königin | meldet | das die Königin Maria nicht gutwilliglich | sondern nach verlohrner Schlacht | gezwungen und gedrungen dorthin geflohen seye. Welches aber falsch ist | dann sie hatte damals die Freyheit | sich in Niederland oder Franckreich zu begeben.“ Unzweifelhaft ist diese englische Chronik Camdens „Rerum Anglicarum et Hibernicarum Annales, regnante Elisabetha“.[4]) Dieser Maria durchaus günstigen, dabei ruhig sachlichen und inhaltsreichen Darstellung, die nur wegen des ketzerischen Verfassers nicht als Quelle genannt wird, entnahm der Dramatiker sicher den Stoff für die Hauptszenen seiner ersten Akte, zum mindesten für Marias Gesandtschaft und Gefangennahme. Das kann dem geschichtlichen Gehalt des Dramas nur sehr zu statten gekommen sein. Die zweite Hälfte des Dramas folgt durchaus Remonds hier ziemlich echter und unschwer zu dialogisierender Schilderung der letzten Stunden Marias.

---

[1]) Groß-Glogau 1676; die lat. Übersetzung erschien 1655 zu Cölln; also lag das französ. Original dem Dramatiker vor (Paris 1605). Das „Große vollst. Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste, 31. Bd. S. 561 (Lpzg. u. Halle 1742) sagt über Remond: „Er wird vor einen ungewissenhaften Richter und partheyischen Geschichtschreiber gehalten ... wiewohl die meisten solche (scil. die genannte Histoire) dem Jesuiten Ludewig Richione zuschreiben, und davor halten, man habe sich darzu nur des Remonds seines Namens bedienen wollen, um dem Thuanus einen Mann von einigem Ansehen entgegenzusetzen.“ — Die Geschichte der Maria Stuart findet sich im 6. Teil der Historie, Kap. 16—19.

[2]) S. 308.

[3]) S. 165.

[4]) Vgl. S. 133 der ultima editio, Lugd. Batav. 1639.

Remond[1]) wie Sanders[2]) boten Anlaß zu dem Nebenmotiv der Verschwörung, das wenigstens ein aktives Element auf Marias Seite in die dramatische Handlung bringt. Der Jesuit faßt natürlich die Verfolgung und Hinrichtung der aufständischen Lords als ketzerische Grausamkeit; diese Märtyrer stehen in Parallele zu Maria Stuart, stützen so zugleich die Tendenz des Stücks und verstärken die beabsichtigte Stimmung. Dem Dramatiker verdenken wir nicht die Zusammenlegung jener Verschwörungen mit der von Gifford[3]) verratenen Babingtons.

Diese realen Vorgänge werden teils von Chören und Zwischenspielen begleitet, teils innerlich durchdrungen von einer transzendentalen Handlung, ohne daß ein starr schematischer Wechsel der wirklichen Ereignisse (Protasis ethnica) mit den überirdischen (Apodosis sacra) die echt dramatische Handlung zum bloßen Schatten eines Gleichnisses für moralisch dogmatische Zwecke herabdrückt. Die Einleitungsszene (Prolusio) faßt in einem anschaulichen Bilde die ganze dramatische Situation zusammen. Den Gedanken: Beim Betreten Englands verläßt Maria das Glück, bringt der Jesuitendramatiker zur Anschauung. Dieser Szene entspräche in konkreter Darstellung eine lyrisch-pathetische, eher monologische als dialogische Klage, die allein durchs Ohr und nur mehr mittelbar das Gefühl erregen könnte. Ebenso kann der Chor des weltlichen Dramas Gefühlswerte und Stimmungsgehalt der Handlung nur in subjektivem Lyrismus ausklingen lassen; unser Drama objektiviert beides in seinen „Chören“ in allegorischen oder symbolischen Handlungen, deren schneidend tiefdringende Wirkung noch verschärft wird durch die Klagen und Gefühlsausbrüche eines stehenden Chors, den wir in späteren Dramen nicht mehr finden. Ähnlich den Chören dienen Szenen wie das groteske Vorspiel der Mortes dazu, die durch die Haupthandlung geweckte Grundstimmung noch eindringlicher aufzureizen und das Traurige, Entsetzliche der Lage mit gradezu grausamem Raffinement zu steigern. Technisch höchst merkwürdig ist die Schlußszene des zweiten Akts, deren Allegorie nicht Parallele, sondern Ersatz für geschichtliche Vor-

---

[1]) S. 179.
[2]) S. 309f. und S. 354.
[3]) Vgl. Remond, S. 172.

gänge ist. Das weltlich literarische Drama müßte hier mehrere Szenen mit Ortswechsel bringen oder zu undramatischen Berichten seine Zuflucht nehmen; wie eindringlich lebhaft stellt dagegen der Jesuit eine große politische Situation, Marias erfolgloses Bitten um Befreiung bei fremden Fürsten, in sinnlich gestalteter Abstraktion dramatisch dar, und wie leicht spielt diese Szene zum Höhepunkt hinüber. Die erst für ihr leibliches Leben Schutz suchende, aber von Bosheit verfolgte, in ihrer Verlassenheit von himmlischer Geduld gestärkte Unglückliche erkennt dann die Eitelkeit ihres Strebens, löst sich los von allem Irdischen, nur der Ewigkeit und Gott zu leben und zu sterben. Vanitas vanitatum, die Grundidee katholischer Dramatik! Aber nicht Maria wägt in ihrem Innern ab zwischen der Nichtigkeit des Lebens und der Macht des Todes, ihre Gedanken sind gewissermaßen aus ihr hinausprojiziert und werden sinnlich gestaltet im Streit miteinander vorgeführt. So löst der Jesuit überhaupt die dramatisch treibenden Gefühle und Gedanken von den Personen los, verkörpert sie und läßt sie auf die Personen wirken, nicht in ihnen. Himmlische Tugenden und Genien, Heilige und Engel raten und helfen dem Guten, höllische Geister stacheln den Bösen: das ist die Psychologie des Jesuitendramas, das Ergebnis der katholischen Weltanschauung, ihrer sinnfälligen Lehre von den beiden Reichen, deren Einfluß der freie Menschenwille hingegeben ist. Typisch ist in unserm Drama die Gestaltung des Motivs: für Maria tritt vor Elisabeth ein Schützer und Anwalt auf. Dazu braucht der Jesuit keine reale Person wie Schiller seinen edelherzigen Shrewsbury, er zieht das Motiv ins Abstrakte und stellt die vergebliche Mahnung an verderbte Bosheit symbolisch dar; Daniel, einst Beschützer der keuschen Susanna, wird von Ambitio und Haeresis, den Pförtnern der Elisabeth, zurückgetrieben.

Zeidler sagt: „Wir haben die Produktionen des Ordens als Theaterstücke zu betrachten, bestimmt, mit allen Mitteln der Bühnenkunst auf das Gemüt der Zuschauer einzuwirken und so die übrigen Institute de propaganda fide, Schule und Kanzel, zu unterstützen.“ Diese Wirkung hat der Prager Dramatiker durchaus erreicht.

Uns mögen diese Allegorien und Symbole groteskkomisch vorkommen, nicht den damaligen Zuschauern in der von

den Jesuiten sinnfällig gestalteten Ausstattung.[1]) Die Kosten für die Inszenierung trug der vornehme Gönner der Schule, den die lateinische Synopse ehrerbietig nennt.[2])

Hatte diese Prager Aufführung die Feier des Schulschlusses[3]) zur Veranlassung, so gab man dem Feste des Ordensstifters eine besondere Weihe und ehrte zugleich hohen Besuch durch Vorstellung einer „Maria Stuart" am Jesuitengymnasium in Krems (31. Juli 1651). Die Literae annuae des Kollegiums sagen: „Hospites deduximus ad auditorium futuros spectatores Mariae Stuardae Scotiae reginae, ab Angelica tyrannide capite truncatae; dedit ea nobis plausum, spectatoribus vero lacrimas et dolorem." Die religiös weihevolle Absicht dieses Spiels wird besonders hervorgehoben durch eine Parallelisierung mit dem Meßopfer: zum teuern Andenken an Christi Leiden bringe die studierende Jugend gewissermaßen ein feierliches Totenopfer in der dramatischen Aufführung dar, zur Rührung und Erhebung des Volkes. Das Drama ist leider verloren.[4])

In mehreren Exemplaren dagegen ist die Synopse eines Maria-Stuart-Dramas[5]) aus der Jesuitenschule zu Neuburg in Bayern erhalten, von dessen phantastisch verworrenem Inhalt und Aufbau sich nur durch Wiederholung des Szenars ein Bild geben läßt.

---

[1]) Mit welch eingehender Sorgfalt man diese Teile der dramatischen Werke ausgestaltete, beweist das Werk des P. Masen über Symbolik: Speculum imaginum veritatis occultae, Köln 1650 (noch 8 Aufl.). Vgl. darüber J. Masen in der 1. Vereinsschrift der Görresgesellschaft für 1898, S. 97.

[2]) Vgl. Euphorion II, 292. [3]) Vgl. Euphorion II, 276.

[4]) Baran, Geschichte des Gymnasiums in Krems (1895), berichtet, daß das dortige Gymnasium kein Jesuitendrama mehr besitzt, da nach Aufhebung des Ordens alle Schriften und Druckwerke fortgeschafft wurden. Meine Nachfragen bei der Klosterbibliothek Kremsmünster und den Wiener Bibliotheken waren ergebnislos.

[5]) Maria Stuarta | Scotiae Regina | Tragoedia | Königliche Unschuld | Von Königlicher Falschheit | Biß zu dem Schwerd-Todt vntertruckt | in | Maria Stuarta | Königin in Schottland | Vorgestellt | Von der Studierenden Jugend in dem Churfürstl. Gymnasio der Societet Jesu, zu Neuburg an der Thonau | Den 4. vnd 6. September | Im Jahr Christi 1702. Getruckt zu Neuburg | bei Johann Feuchtner. (4⁰, pp. llnch.) Ein Exemplar in der zwölfbändigen Periochensammlung der Münchener Kgl. Bayr. Hof- und

I. Akt. 1. Elisabetha, als hette sie allen Haß abgelegt, erzeigt gegen Stuarta groß Wohlgewogenheit.

2. Jacobus Graf von Mourray von der Ehrsucht auffgeblasen, wird von denen Ketzerischen Praedicanten, vnd von einigen andern deß Engelländischen Reichs Adels[1]) mit bösen Anschlägen Stuartam zu stürtzen angehötzet.[2])

3. Edmundus Campianus und Robertus Personius so sich für Kauffleuth ansehen lassen | nemmen Gelegenheit an dem Engelländischen Hof die gute Wahr der Catholischen Lehr außzulegen (Catholicae Religionis semina iaciendi).

4. Eduardo, welcher jüngsthin von der Königin Elisabetha an Kind statt angenohmen ward, wird von der Adelichen Jugend bey Hof glück gewünscht.[3])

Interludium: Zwey ungleich gesinnte Partheyen von Lancester und Eborac, als nemblich die Weiß- und Rothe Rosen geben in einem Schachspihl durch die Gefangene weisse Königin den Glücks Fall Stuartae zuerkennen.[4])

5. Eduardus gewinnet durch die jhme anerbottene Geistliche wahren ein Lieb zu dem wahren Glauben.[5])

6. Graf von Mourray beleget Stuartam mit falschen Inzüchten, vnd sonderlich als hätte sie mit schädlichen Anschlägen Elisabetham auffzureiben gesucht.

Chorus: Stellet vor die falsche Freundschaft in der Persohn deß Absalon, welcher seinen Bruder Ammon an der Mahlzeit ermordet.[6])

Staatsbibl. (Sign. Bavar. 2193) im VI. Bd., Nr. 21 (vgl. Jahrb. f. Münchener Gesch. a. a. O. III, S. 150, 93). Ein zweites Exemplar in der Bibliothek zu Neuburg a. D., in einem 4° Sammelband: Periochae K. L. M. N. O. P., 60 (Sign. Pt. 136). Zwei weitere Exemplare in einem Periochensammelband der Staatsbibliothek zu Eichstätt als Nr. 34 und 37.

[1]) Das Rollenverzeichnis (Syllabus Actorum) nennt Darlaus (!) Comes Angliae, Lindesius Anglus und Mortonius Anglus (!) und einen Dux Eboracensis.

[2]) Diese Szene, wie II, 3 u. IV, 1 fallen durchaus in das trockene und einförmige Schema der Jesuitenkomödie für Intriguen (vgl. Zeidler a. a. O., S. 84 f.).

[3]) Der Auftritt könnte einem Schulgebrauch entsprechen.

[4]) Diese originelle Idee bot Gelegenheit, zahlreiche Schüler bei der Aufführung zu beschäftigen. Der Syllabus führt sämtliche Figuren des Schachspiels auf (ein Bauer [Miles] der weißen Partei ist nur versehentlich unbezeichnet, ebenso sind zwei Reginae Rosae Albae, kein Rex verzeichnet).

[5]) Eine aus dem jesuitischen Schulleben entnommene Lektionsszene! (vgl. Zeidler a. a. O., S. 87 f.).

[6]) In diesem Chor spielten noch drei Brüder Ammons. Als Komponist dieser musikalischen Chöre ist der Fürstbischöfliche Hofmusikus

II. Akt. 1. Da Stuarta auff die Jagd sich verfügte, wird sie falschen Argwohns halber gefangen hinweggeführet.

2. Welche Unbilligkeit bey Mottaeo dem Französischen Gesandten billichen Unmueth erwecket.

3. Graf von Mourray gibt der Königin Elisabeth Nachricht von dem Vorhaben deß Französischen Gesandten, so er hinderlistig erforschet hatte, Stuartam zu erledigen (liberandi).

4. Nachdem Eduardus zu der gefangenen Königin eingeschlichen, derselben einigen Trost mit Briefen von Mottaeo zu überbringen, kommet dise in Erkantnus, daß eben diser Eduardus jhr Sohn Jacobus seye | welcher ihr vor etlich Jahren entzuckt worden.

5. Ein Welscher Cramer mit allerhand außgelegter Andachts-Wahr leset von etwelchen Engelländer nichts als Gespött.[1])

Chorus: Die eintzige Tochter Jephte deß Israelitischen Richters vnd Kriegs Fürsten wird als ein GOtt verlobtes Schlacht Opfer nach Hauß geführt.[2])

III. Akt. 1. Elisabetha gibt der Fürbitt einiger Abgesandten so vil zu, daß sich Stuarta vor dem versambleten Rath verantworten möge.

2. Die Adeliche Hof-Jugend bringet von der Jagd eine gefangene Löwin[3]) mit sich zuruck.

3. Weillen Mottaeus vernünfftig Muthmassen kunte, Stuarta wurde auch nach erwiesener Unschuld jedoch nicht loß gelassen werden, führet er sie unvermerkt der Wach auß der Gefängnuß.

4. Da aber Stuarta von der darzukommenden Wacht also gleich widerumb Handfest gemacht wurde, bemühet sich Jacobus seine Frau Mutter auch mit Gefahr seines Lebens auß jhren Händen zuerledigen.

5. Wird aber selber festgesetzt, seine Frau Mutter für Gericht geführet | allwo sie alle falsche Inzüchten handgreifflich von sich ableinet (diluit).[4])

Deichel genannt. Über diesen nicht unbedeutenden Musiker, der 1701, 1709, 1710 und 1714 Impresario der Opernaufführungen am bayrischen Hof war und deutsche Opern nach Art der Jesuitendramen komponierte, vgl. die ausführlichen Nachrichten Trautmanns (Deutsche Schauspieler am bayrischen Hofe, Jahrbuch f. Münchener Geschichte III, 336, 340—343).

[1]) Diese Szene enthielt höchstwahrscheinlich volkstümliche Elemente. Man denke an das in katholischen Gegenden bei Kirchfesten häufige Feilhalten von Sakralien. — Der Krämer ist von einem Sohne begleitet.

[2]) Aus der Vereinigung mehrerer musikalischer Rollen in einer Person ist zu schließen, daß hier vier Pastores und vielleicht auch „Innocentia" mitwirkten, dazu ein Legatus Jephte.

[3]) Anscheinend eine übermütig lustige Schülerspielszene (vgl. Euphorion II, S. 280).

[4]) In der Gerichtsszene dürfte Nortfolciae Comes dem Oberrichter, Harrisius Baro, Pemprochianus Scotus und Westmorlandianus Scotus (!) Marias Verteidiger spielen.

Chorus: Susannz Unschuld erhellet vor Gericht.[1])

IV. Akt. 1. Graf von Mourray heffig Beschämet, daß seine betrüglich Lüst fruchtloß an den Teg kommen, will sich selber Entleiben, wird aber von Ketzerischen Worts-Knechten (praeconibus) zu neyen Anschlägen angefrischet.[2])

2. Speuet derohalben Elisabethae abermahlen einen so gifftigen Haß wider Stuartam ein, daß sie dieselbe Hinzurichten gänzlich beschlossen, mit Beyfügen, der Catholische Glaub were genungsambe Ursach deß Todts.

3. Dem Römisch-Apostolischen Bottschaffter wird, obwohlen schwerlich, vergünstiget, Stuartam in der Gefängnuß zu besuchen.

4. Wird von Edmundo und Personio berichtet von dem Stand deß Catholischen Glaubens in Engelland.

5. Das Urtheil deß Todts wird wider Stuartam Königin in Schottland außgerueffen.

6. Jacobus entwischet auß dem Verhafft, entschliesset sich aber wider zu kehren, vnd für seine Frau Mutter zu sterben.

Chorus: Die von Jezabel auß dem unbillich besessenen Weinberg abgeschnittene Trauben, wird in den Himmel übersetzet.[3])

V. Akt. 1. Stuarta empfanget das Todt-Urtheil mit wunderlicher Standhafftigkeit.[4])

2. Graf von Mourray empfanget den verdienten Lohn seiner Unthaten.

3. Jacobus seiner Frau Mutter zu Willfahrén, entweichet heimblich mit dem Apostolischen Bottschafter auß Engelland.

4. Elisabetha wird jämmerlich von jhrem lasterhafften Gewissen gequälet.

5. Stuarta wird Enthaubtet.

Ungeheuerliche, seltsam verschrobene Entstellungen der Geschichte füllen dieses Drama; sie werden uns aber erklärlicher vorkommen, wenn wir auf die Quellen zurückgehen. Die verhängnisvolle Rolle, die Murray in Marias Schicksal spielt, veranlaßt den Dramatiker, ihn gegen die Quellen als Führer des Gegenspiels bis zum Ende beizubehalten. Diese Konzentration und Vereinfachung des dramatischen Getriebes ist vom

---

[1]) Figuren dieses Spiels: Susanna, Daniel, Genius Scotiae und Genius Angliae.

[2]) Für die typische Technik solcher Selbstmordszenen vgl. Zeidler a. a. O. S. 84 f.

[3]) Von vier Genien.

[4]) Shrewsbury (Sarisburius Anglus) wird es ihr nach den Quellen des Dramas mitteilen. Auch dürfte der Praefectus Aulae Amias Paulet hier und in den folgenden Szenen spielen.

dramaturgischen Standpunkt aus nicht zu tadeln. Remond ist die Hauptquelle, cap. XVII § VI die Grundlage des Dramas:

„Nach des Moray Tod[1]) ... stellte sich Elisabeth, als begehrte sie sich mit ihrer gefangenen Königin zu vergleichen, mit diesem Beding, das dieselbe die Königin in Engelland für ihr Oberhaupt erkennen, ... und zu desto mehrer versicherung den jungen König ihren Sohn ... überantworten ... solte: Weil aber die Königin diese unbillige Ding nicht eingehen noch unterschreiben wolte, so nahmen die Ketzer dannenhero Ursach, sie bey Elisabeth in einen bösen verdacht und Argwohn zu bringen, als wann sie der Königin Elisabeth nach dem Leben stellte, und das Land in Unruhe zu setzen begehrte ... In werender ihrer Gefängnuß ward auch ihr Sohn Jacobus VI. Anno 1582 durch die Schottländische Verrähterey in die Gefängnuß gezogen, aber bald wiederumb erlediget." [2])

Für die völlig unhistorische Rolle, die Marias Sohn wie hier, so in allen älteren katholischen Dramen spielt, ist nicht geschichtliche Überlieferung, sondern nur der Wunsch maßgebend gewesen: „Unser HErr volle demselben seine Gnad verleyhen, daß er die Catholische Religion (von derentwegen seine Frau Mutter gestorben) annehme." [3])

Die Ausgestaltung der phantastisch-romantischen Jakobepisode beeinflußt unzweifelhaft Bisselius'[4]) Schilderung der Befreiung

---

[1]) Seine Ermordung durch einen Hamilton, dessen Hausehre Murray verletzt hatte, wird vorher geschildert. Ein Tellschuß aus dem Fenster tötete ihn. Vielleicht hielt sich V, 2 an diesen Bericht.

[2]) Ungefähr dieselbe Darstellung bietet P. Cornelius Hazart, Kerckelycke Historie van de gheheele wereldt ... T'Antwerpen 1669, III. Teil; übers. von P. Udalrich Dirrhaimer, Wien 1701 (hier Marias Geschichte im 6. Teil, S. 120—160). Belanglos als Quelle ist für vorliegendes Stück Famianus Strada, De Bello Belgico ab excesso Caroli V Imperat. vsqve ad initia praefecturae Alexandri Farnesii Parmae ac Placentiae Dvcis III. additis Hominum illvstrium ad Historiam praecipue spectantivm imaginibvs ad vivvm expressis. Editio novissima, emendatior et accuratior. Juxta exemplar Romae impressvm. Ratisbonae et Viennae MDCCLIV. — Im 2. Teil (Decas secunda) S. 263—271 ein knapper Bericht über die Geschichte der Maria Stuart.

[3]) Remond, a. a. O. S. 198.

[4]) Medulla Historica. Septennium II. Editio secunda. Solisbaci 1725. Appendix: Mariae Stuartae viventis, ac morientis Acta. Als besondere Schrift erschien dieser Anhang schon 1675 zu Amberg (erschien nochmals 1729). — Das Werk ist typisch für die „historischen" Darstellungen der Jesuiten. Panegyrisch bis zur geschraubtesten Überschwenglichkeit, will es nur für die katholische Auffassung werben, deren

Marias aus Lochleven. Kap. LV beginnt bezeichnenderweise: „Summus Mundi rector, & idem afflictarum mentium, sibi fidarum, erector; qui Susannam olim incitavit (vgl. den Chor des dritten Akts!), ut flens suspiceret ad coelum &, ab omnibus destituta, voce clarâ praesidia rebus suis ex alto devocaret; unde quoque Puerum, divinitus excitatum, accepit auxiliarem (Danielem Juniorem)“; so berief, heißt es weiter, Gott den Pagen William zur Befreiung Marias. Diese Situation steigert der Dramatiker zu einer Anagnorisis und erhebt den Vorgang ins Grotesk-Moralische; katechetisch-homiletische Betrachtungen über das vierte Gebot werden in den Szenen des unvergleichlich edelmütigen Mustersohnes nicht gefehlt haben.

Regelrechte Predigten oder Disputationen[1]) werden die merkwürdigen Szenen enthalten haben, welche die Bekehrungsversuche der Jesuiten in England schildern. Ohne Beziehung mit Maria Stuart, wohl aber mit der grausamen Glaubensfeindin Elisabeth berichtet Hazart im achten Kapitel, wie Robertus Personius als der erste von der Sozietät nach England reist und Edmundus Campianus ihm folgt, wie sie dort predigen „von der unzerstöhrlichen Stetigkeit der heiligen Kirchen, von den Pforten der Höllen, welche vergebens und umbsonst, sich wider sie zu übergwältigen auflainen, auch von der standhaftigen Freyheit, und Bekantnus deß Glaubens“, wie sie einen freimütigen Brief an den Rat der Königin richten und viele adlige Engländer bekehren.[2]) Als Campianus vor Gericht gestellt ist, werden ihm seine Verkleidungen, bald als Edelmann, Kaufmann usw. vorgehalten. Ausdrücklich wird[3]) eine Disputation mit ketzerischen Prädikanten berichtet: auch das Personen-

---

Ziel Marias Apotheose und ihrer Gegner Verdammung ist. Und diesem Ende zuliebe wird die geschichtliche Entwickelung der Ereignisse willkürlich gestaltet und nach Bedarf zu stark oder zu schwach beleuchtet; in dem Glanze fahlglühender Rhetorik erscheinen die historischen Bilder in grell kontrastierenden, menschlicher Wirklichkeit Hohn sprechenden Farben und Formen. Die Leser solcher Werke waren gewöhnt, durch grobe Erregung des Gefühls die Auffassungskraft des klaren Verstandes sich in Fesseln schlagen zu lassen.

[1]) Vgl. Zeidler, a. a. O. S. 24.

[2]) Auch für Eduards Bekehrung wird hier, S. 102, die Vorlage zu suchen sein.

[3]) Hazart, 6. Teil, S. 104.

verzeichnis des Stücks nennt einige Praecones heterodoxi. — Einen ebenso rein tendenziösen Zweck und ähnlichen lehrhaft rhetorischen Aufbau kann man unzweifelhaft den Szenen des apostolischen Botschafters zuschreiben, die Bisselius beeinflußt.[1]) Auch hier nimmt es der Dramatiker mit der geschichtlichen Folge der Ereignisse nicht genau, vielmehr übernimmt und modelt er die entlegensten Geschehnisse, wenn sie ihm nur Gelegenheit zu moralischen und apologetischen Disputationes und Altercationes bieten. Dem undramatischen Zweck der Übung in Rhetorik und Dialektik dienen auch die Gesandtenrollen.[2]) Auffällig ist die Einführung eines dänischen Gesandten, der ohne Zweifel als Zeuge für Marias Unschuld auftrat im Sinne des Kap. LXXI in Bisselius' Pamphlet: „Absolvit insuper eandem caedis maritalis, interfector ipse, Comes Bothuelius, in Dania multis post annis moriens, coram Rege Dano, ac testibus." La Motte Fénélon ist nur bei Remond und zwar in bemerkenswertem Zusammenhang erwähnt (cap. XVIII § I). Als er hört, daß Elisabeth „mit dem Tode der Königin Mariä umb ginge, redete er dermassen von der Sachen, daß sie im Bette keine ruhe hatte: Der Frauen von Staffort (welche in ihrer Kammer schlief) erzehlte sie einen damals gehabten Traum, und sprach: Mir traumete, das ich der Königin Maria den Kopf sahe abschlagen, und daß auch hernacher mein Kopff abgehauen wurde." Sie widerruft darauf den Hinrichtungsbefehl. Dies Motiv paßt durchaus als Inhalt für die typische vorletzte Szene, welche die Gewissensqualen der ruchlosen Elisabeth darstellt.[3])

[1]) S. 58: „Piis ejus (sc. Stuartae) conatibus periculı̂sque, quibus assiduè fuerit obsessa, cognitı̂s; Summum Ecclesiae Pastorem (is Pius tunc erat Quartus) eam consolandam esse per litteras, & Nuncium ab se missum, putâsse. Caeterùm, ad hanc aditus sic omnes interclusos & obseptos tenuisse regni Proceres, & Consiliarios; vix ut tandem Apostolico Nuncio semel iterúmque penetrandi potestas ad Reginam fuerit, eáque, per postı́cum admisso; cum suum illa fratrem (Jacobum spurium) custodésque reliquos, studio summovisset, ad concionem ipsorum-rabulae dimissos." Die folgenden Seiten berichten, daß Maria es schließlich doch erreicht hätte, ihren Sohn vom Nuntius gut katholisch taufen zu lassen, ihn aber vergeblich von Personius habe erziehen lassen wollen. Die Ereignisse fallen in Marias schottische Regierungszeit.

[2]) Legatus Lotharingiae Hamilton (!), Legatus Sueciae, Legatus Imperatoris Romani, Leg. Hispaniae.

[3]) Vgl. Zeidler, a. a. O. S. 103 und 93.

Bahlmann bemerkt[1]), daß selbst von Ordensangehörigen geschriebene Stücke nur selten wiederholt oder an mehreren Anstalten dargestellt wurden. Um so anziehender ist die Wiederaufnahme der Neuburger Maria Stuart auf der Bühne des Eichstätter Kollegiums.[2]) Das Stück muß sich freilich den veränderten Verhältnissen der Schule anpassen; die Bearbeitung, die es erfährt, ist aber eine Verbesserung. Der im Neuburger Stück mehr als 100 Personen umfassende Rollenapparat wird auf 52 Schauspieler beschränkt und das kostspielige Schachballett gestrichen. Von den musikalischen Chören wird nur das Jezabelspiel[3]) beibehalten, die übrigen werden durch unmittelbarer mit der Haupthandlung in Beziehung stehende allegorische Zwischenhandlungen ersetzt: „Scotia schiffet nach Engelland unter lieblichen Sirengesang[4]), leydet aber bald Schiffbruch, und gehet zugrund.“ — „Der Stuartäische Stammen-Baum, auf welchen die Catholische Religion grosse Hoffnung gesetzt, wird von der Ketzerey umgehauen.[5]) — Die Unschuld wird als ein Wild in das Garn gebracht, und geschlacht zu werden, hinweggeführt.“ [6])

Für die Haupthandlung benutzt der Eichstätter Bearbeiter des Neuburger Stücks statt Fam. Strada eine bedeutend wertvollere Quelle, die Aula sancta des Nicolaus Caussinus[7]). Viel-

---

[1]) Euphorion II, 281.

[2]) Maria Stuarta | Scotiae Regina. | Tragoedia. | Königliche Unschuld | Biß zu dem Schwerdt-Todt undertruckt | In | Maria Stuarta | Königin in Schottland. | Auf dem Schau-Platz deß Hoch- | Fürstl: Academischen Gymnasij | Societ. Jesu in Aychstätt | Vorgestellt. | Den 4. und 6. September im Jahr Christ. 1709. | Getruckt zu Aychstätt bey Francisco Strauß | Hochfl: Bischöfl: Buchtrucker und Handler. (4°, pp. 4.) (Staatsbibliothek Eichstätt u. Kgl. Bayr. Hof- u. Staatsbibl. München, Periochensammelband VI, Nr. 64; Sign. Bavar. 2193.)

[3]) Darin vier Vinitores und ein Genius.

[4]) Der Syllabus Actorum gibt vier Sirenenrollen und Arion (!) an. Der Genius Scociae muß ebenfalls in diesem Chor aufgetreten sein.

[5]) Weitere Rollen hier: Vier Sociae Religionis; diese und die vier Sirenes und Vinitores wurden von denselben Schülern gesungen. Sie bilden also, wie im Prager Stück, einen lyrisch-musikalischen Chor im Sinne des weltlichen Dramas. — Der Komponist dieser Chöre war der Chordirigent der Eichstätter Kathedrale.

[6]) Figuren: Innocentia, Ambitio und Crudelitas.

[7]) La Covr Sainte Dv Pere Nicolas Cavssin, de la Compagnie de Jesvs. Seconde Partie. Qui contient les Histoires, & se diuise en trois

sagend und Anlaß zu sicheren Schlüssen bietend ist der Zusatz zu diesem Zitat im Argumentum: „ex Cambdeno historiographo Anglico". Caussins Bericht über Marias Prozeß[1]) bringt die Anklage des Kanzlers Bromley und eine lange, aus lauter authentischen Äußerungen der Schottenkönigin zusammengesetzte, geschickt disponierte Apologie inuincible de la Reyne in direkter Rede und betont darauf, „que ce qu'elle disoit estoit très-veritable, au rapport mesme des Heretiques, comme il appert au liure de Camden." Ein so treffliches rhetorisches Musterbeispiel wird sich der Schuldramatiker sicher nicht haben entgehen lassen.[2]) Ein Beweis dafür ist die Neueinführung der Rolle des Bromleius Cancellarius Angliae. An historischem Gehalt gewinnt die Eichstätter Bearbeitung weiter dadurch, daß sich unzweifelhaft Marias Briefwechsel in der Intrigue für und gegen sie wie in der Gerichtsszene als besonderes Moment geltend macht. Dafür bürgt die neue Rolle des Curlesius a Secretis Stuartae, zu der wieder nur Caussin Anlaß bieten konnte. In der Schilderung der Babington-Verschwörung heißt es dort, daß die Sekretäre Nau und Curle ihrer Herrin Babingtons Briefe nicht mitteilten, „sçachās bien que la grande pureté de sa science s'esloignoit de ces conseils violens. Mais ... ils penserent qu'il ne falloit point negliger cette occasion ... empruntans le nom de Marie ... ils l'auertissent d'apporter de la considération en cette entreprise". Das paßt sehr gut als Nebenmotiv zu Lamottes Befreiungsversuch: Murray (in der Geschichte Elisabeths Minister Walsingham) setzt sich listig in Kenntnis von diesem Briefwechsel (II 2). Dieser zwanglos sich ergebende Schluß findet eine starke Stütze in Caussins Berufung auf Camden, der auch bekenne, „que l'opinion des plus sensez estoit que les Secretaires de la Reine aouient esté seduits & corrompus par argent." — Auch

---

Tomes. Tome II. Les Reynes, Dames, & Canaliers. A Paris MDCLIII. Die zahlreichen Ausgaben und Übersetzungen s. b. De Backer & Carayon — Sommervogel, II, S. 906 ff.

[1]) S. 699—710.

[2]) Dem Neuburger Dramatiker boten seine Quellen diesen Vorteil nicht. — Wahrscheinlich benützt die Bearbeitung auch den Apell des schottischen Vicomte Herrin (Herries) an Elisabeth (Caussin S. 646—648) und die wieder eigens komponierte Verteidigungsrede der Vertreter Marias gegen Murrays Anklage auf Gattenmord (S. 650—657).

die übrigen, sich nur auf Äußerlichkeiten erstreckenden Abweichungen von dem Rollenverzeichnis der Vorlage zeugen für ein löbliches Streben des Bearbeiters nach historischer Farbe.[1]) Sein kräftiger Strich durch die sentimental moralische Jakobepisode hebt seine Bearbeitung noch mehr. Der gute Sohn sucht nach Lamottes mißglücktem Befreiungsversuch seine Mutter nicht mehr herauszuhauen und entschließt sich nicht, für sie zu sterben; die rührende Anagnorisis aber und Jakobs Flucht mit dem Nuntius im Schlußakt bleibt so freilich ein noch unnützeres Anhängsel der Handlung.[2])

Zu gleicher Zeit wie in Eichstätt wurde ein Drama „Maria Stuarta“ im Münchener Jesuitenkolleg aufgeführt, das zum Verfasser den P. Franziskus Lang hat. Die aus fünfzigjähriger Bühnenerfahrung erwachsene Schrift dieses Jesuiten: Dissertatio de actione scenica, Monachii 1727, soll mehr als literaturgeschichtlichen Wert haben.[3]) Lang fordert vom Theaterleiter, er solle Dichter und Lateiner sein, phantasie- und erfindungsreich, ethisch gebildet, ein hervorragender Schauspieler, womöglich Musiker und Maler; bemerkenswert ist seine Freiheit hinsichtlich der Orts- und Zeiteinheit und daß er nicht äußerlichem Schaugepränge das Wort redet, sondern den Wert der feineren Kunst, innerlicher Wirkung durch glückliche und geistreiche Über-

---

[1]) Der Legatus Lotharingiae Hamilton wird zu Hamiltonius Anglus, der die Rolle eines Freundes und Verteidigers der Maria spielen dürfte, da die Quellen nur den Erzbischof von St.-Andrews Hamilton nennen, der ihr von der Flucht nach England abriet. — Die Praecones heterodoxi erhalten hier die Namen der erbitterten Verfolger Marias, Knox und Buchanan.

[2]) Die weiteren Änderungen sind unwesentlich: „Mit Frolockung deß gantzen Hoffs“ zeigt sich Elisabeth der Maria gewogen (I, 1). Murrays falsche Anschuldigung fehlt im Eichstätter Szenar; dieser Auftritt (I, 6) wird mit den zwei folgenden (II, 1 u. 2) in einen einzigen zusammengelegt (Eichstätt II, 1): „Da Stuarta falschen Argwohns halber in die Gefängnuß geführt wird, erweckt die Unbilligkeit der Sach bey Lamotta dem Französischen Gesandten billichen Zorn und Unmuth.“ — Der welsche Krämer, hier (Eichst. II, 4; Neub. II, 5) merkwürdigerweise noch von einem Aethiops parvulus begleitet, wird nicht „von etwelchen Engländern“, sondern von zwei „Hoff-Knaben“ verspottet.

[3]) Euphorion VIII, 59 ff: Scheid, P. Fr. Langs Büchlein über die Schauspielkunst.

raschungen betont.[1]) Nach den trefflichen Theorien des erfahrenen Dramaturgen hätten wir also ein besseres Drama zu erwarten. Langs lateinische Tragödie ist nun zwar handschriftlich vorhanden, ist aber unter den gegenwärtigen Verhältnissen unerreichbar. Sie wurde mit zahlreichen andern Dramen desselben Verfassers von Johannes Bolte in der Kaiserl. Bibliothek zu St. Petersburg entdeckt (Abt. 14. Poesis. Quart. 16. 42 Bl.), wohin sie aus einem polnischen Jesuitenkolleg gekommen sein mag, das die Stücke der Ordensbrüder sammelte.[2])

Einer der verhältnismäßig wenigen jesuitischen Dramatiker, die vollständige gedruckte Dramentexte hinterlassen haben[3]), ist Karl Kolczawa.[4]) Er schrieb fünf umfangreiche Bände „Exercitationes Dramaticae“, deren dritter[5]) als letztes Stück enthält: „Tragicae fortunae metamorphosis seu Riccius, Stuartae Reginae Scotiae primus a Consiliis.“ Zum ersten Male wird in diesem Stück aus dem reichen, in der Geschichte der Maria Stuart gebotenen Stoff nicht die Heldin selbst in den Mittelpunkt der tragischen Handlung gestellt, sondern die Nebenfigur Riccio.

Noch mehr als im Eichstätter Stück schwinden die symbolischen Darstellungen; nur eine einzige allegorische Begleithandlung, im Verhältnis zur ungeheuerlichen Breite des Stücks in lyrischen Szenen sehr knapp gehalten, bewährt den unentrinnbaren Einfluß der katholischen Weltanschauung der zwei

---

[1]) Reinhardstoettner, zur Geschichte des Jesuitendramas in München, S. 66 und 150, Anm. Nr. 93. Jahrbuch für Münchener Geschichte, III, 1889. — Ders. Forschungen zur Kultur- und Literaturgeschichte Bayerns, Ansbach u. Lpz. 1896. IV, 237.

[2]) De Backer & Carayon—Sommervogel zitieren das Stück nicht unter Langs Werken; in den Münchener Bibliotheken ist es nicht vorhanden. Meine angelegentlichen Bemühungen, von der Petersburger Handschrift wenigstens eine Abschrift oder Inhaltsangabe zu erlangen, blieben leider erfolglos.

[3]) Bahlmann zählt sie Euphorion II, 285 auf.

[4]) Geb. 1656 in Prag, gest. 1717 zu Kuttenberg in Böhmen, wo seit 1667 ein Jesuitenkollegium bestand.

[5]) Pragae, Typis Univers. Carolo-Ferdinandeae in Collegio Soc. Jesu ad S. Clementem, Anno 1705, 12°, S. 635 (die Riccius-Tragödie S. 352—635): Gymnasialbibliothek Münstereifel und Kgl. Univ.-bibl. (früher Paulinische) zu Münster i. W. (Sign. X 2626).

Reiche. In der Prolusio verleihen Virtus und Scientia[1]) ihrem edel entsprossenen Sohn („Camillus") Flügel, mit denen er sich hoch zum Gipfel der „Ehre" aufschwingt. Die in gleicher poetischer Form gehaltenen Fortsetzungen dieses Spiels nehmen am Schluß der ersten vier Akte die Stelle des Chors im antiken und humanistischen Drama ein.

„Honor" will den Sohn der „Virtus" und „Scientia" dem Wohl des Staates widmen und schwebt mit ihm zum Palast der „Fortuna" herab, ihn deren Obhut anzuvertrauen. Diese weist wohl auf ihre Unbeständigkeit hin, hält aber doch auf dringendes Ansuchen der „Ehre" ihr rollendes Rad an und läßt Camillus hinauffliegen. Während aber „Fortuna" schläft, gefährden „Blasser Neid" und „Rachsucht" (Livor und Vindicta) diesen. „Fortuna" erwacht, und da sie die Rückkehr der fliehenden Feinde fürchtet, läßt sie Camillus in ihren Schoß herabschweben und beschließt, ihn dem Schutz der Tugend und Weisheit wiederzugeben. Da diese aber sich bemühen wollen, ihren Sohn zu schützen, läßt ihn Fortuna wieder zur Höhe glücklichen Gedeihens[2]) emporfliegen, wo Virtus und Scientia ihm zur Seite schweben. Doch Vindicta, von Livor gehetzt, überfliegt das Rad[3]) und stürzt Camillus zum Schmerz seiner Beschützer schmählich hinab. Fortuna rät Virtus und Scientia, ihren Schützling ehrenvoll zu bestatten, um ihn vor größerer Schande zu bewahren.

---

[1]) Virtus singt: Inclyta nullum patitur Virtus,
Sit licet imâ cretus ab alga,
Inter agrestes degere sedes.
Surgat in altum culmen honoris;
Quem Virtutis provehit aura.

Und Scientia: Non sinit humili jure myricâ
Serpere doctum Pallas alumnum
Quanquàm abjectâ stirpe profusum
. . . .

Für den Aufflug ihres Schützlings hegen beide den Wunsch:
Perge, perge quo secundis
Te propellit aura flabris,
Vilibùsque plebis undis
Surge major, atque labris
Praedicandus omnium.

[2]) In augem felicitatis?

[3]) Das naheliegende Motiv des Glücksrades scheint sehr häufig in Ordensschuldramen zu sein. Vgl. die Scena muta Zeidler a. a. O. s. 48. — Über die vier Glücksphasen in dieser Allegorie, die im späteren Mittelalter sehr beliebt war, vgl. W. Seelmann, Mittelniederdeutsche Fastnachtspiele, Norden und Leipzig 1885, XLIV ff. und 68. — W. Wackernagel, Zs. f. d. Altert. 6, 134—149 = Kl. Schriften 1, 241 ff.

Dies allegorische Spiel, gewissermaßen der abstrakt philosophische Kommentar des Stücks, läßt die innere Bewegungs- und Energielosigkeit der Handlung schon zur Genüge erkennen. —

Ein Monolog der Königin eröffnet das Stück: sie liebt nur die Tugend, und für das Wohl ihres Reiches besorgt, will sie die schlechten Minister entlassen. Der unwandelbar treue Riccio soll ihr als Berater zur Seite stehen. (I, 1). Der treffliche, von Maria liebgeschätzte Sänger preist auf ihren Wunseh die Tugend (I, 2), dann unterreden sich beide über die Verhältnisse bei Hofe. Wir erwarten exponierende Darstellung der politischen und höfischen Zustände, finden aber nichts weiter als die ödesten Gemeinplätze über Trug und Ehrgeiz, wie auch schon vorher zur Charakterisierung der Schlechtigkeit der Minister konventionelle Schulexempel, Sinon, der Ithaker (Odysseus) usw. herhalten mußten. Riccios Treue gilt dadurch als unerschütterlich erprobt, daß er auf die Klagen über Trug und Ehrgeiz bei Hof ein Lob der Treue setzt. Auf Marias dringende Fragen bezeichnet er, erst nach Versicherung ihres Schutzes, „schüchtern zurückhaltend, den Ruf der Böswilligkeit fürchtend", Duglas als Übeltäter. Weshalb, erfahren wir nicht. Maria stimmt gleich zu: ... Congruum vero refers Haud pauca nobis scelera Duglassî liquent. Riccio soll den Bannbrief gegen Duglas schreiben, und zwar seiner Sicherheit wegen mit verstellter Handschrift; ein bemerkenswerter Zug in diesem mit der höchsten moralischen Tendenz sich brüstenden Jesuitendrama. — Der ängstliche Feigling Riccio fürchtet schon die Erhebung an Duglas Stelle und die ihm dann drohenden Gefahren, und um sich ja nicht als den Urheber des Achtbefehls zu verraten, läßt er diesen durch einen verkleideten Diener überbringen (I, 4). Bei üppigem Mahl, zu dem ein Musikchor und ein schottischer Tanz Unterhaltung gewährt, spottet Duglas selbst der Warnung seines Freundes Lortonus in höchster Vermessenheit. Er fürchtet nicht Neid und Ränke, denn

Nullus Pelasgis artibus suppar valet
Nostris venire fraudiũ, hoc aevo strophis.

Der verschlagene Hofdiener des Duglas, Mortonus, entlockt dem der Königin treuen Cortonus die Mitteilung von Marias ungewöhnlicher Bekümmernis und ihrer geheimen Unterredung mit Riccio (I, 6), die ihn Schlimmes für seinen Herren fürchten läßt (I, 7). Maria ernennt darauf den sich „bescheiden" sträubenden Riccio zu ihrem Minister und überträgt ihm Ausrottung der Ketzerei als erste Aufgabe (I, 9). Duglas versucht vergeblich mit Lortonus[1]) den Urheber seines Sturzes aus der Handschrift zu erkunden (I, 10). Er schickt Morton auf genauere Nachforschungen aus (I, 12). Die folgenden Szenen wiederholen den 8. und 9. Auftritt: Ohne den wahren Glauben kann es keine Tugend geben, und

[1]) Über dessen „erprobte" Treue wird fast zwei Seiten lang in den hohlsten Phrasen und überspanntesten Vergleichen geschwatzt, es wimmelt von Orest und Pylades, Castor und Pollux, Euryalus und Nisus, Theseus, Phlegeton, Avernus, Sinon, regnum Cynthium, Marpesia rupes ...

diese ist doch die Grundbedingung alles Guten im Staate. Riccio weiht der Vernichtung der von England heimlich unterstützten Ketzerei, deren Haupt und Hort Duglas ist, sein Leben; er hofft, das seiner Königin von der haßerfüllten Herrscherin Englands drohende Unheil abwenden zu können. — Morton belauscht Cortonus, der Marias Tugend preist, weil sie den ruchlosen Duglas durch den treuen Riccio ersetzt hat (I, 15). Aber er weiß ihm keine Neuigkeit von Belang abzulisten. Cortonus' gewissenhafte Verschwiegenheit setzt ihn nur in schwerere Befürchtungen für seinen Herrn (I, 16). Riccio macht sich „heroisch" frei von aller Furcht vor der Unbeständigkeit des Glücks bei Hofe und rüstet sich zum Kampf gegen die Ketzerei (I, 17). Er läßt sich von Cortonus, seine Hinterlist durchschauend, nicht beschwatzen (I, 18). Wieder verbreitet sich Duglas, seine Sendlinge erwartend, über die schlüpfrige Hofgunst[1]) (I, 19). Lortonus bringt nichts (I, 20), aber Morton berichtet das Wenige, was er von Lortonus erlauscht hat. Er wird von neuem auf Kundschaft ausgeschickt (I, 21). Lortonus rät Duglas, Maria Stuarts Todfeind, den Fürsten Murenus, zunächst gegen Riccio, den Verfolger des ketzerischen Glaubens, aufzuhetzen (I, 22).

II. Akt: Zwei Hofleute der Maria Stuart, Dorenus und Remonus, spinnen eine neue Intrigue gegen Riccio, unwillig darüber, daß Marias Neigung ihn über sie erhoben hat. Dorenus geht heuchlerisch auf die Lehren und Vorstellungen des bekehrungswütigen Riccio ein, der auch Remonus auf den Weg des Heils führen will. Der aber hat wie Duglas Murenus aufgesucht und ist mit diesem festlich bei Musik und Tanz empfangen worden. Dorenus sucht Riccio mit der Vorgabe zurückzuhalten, sein Freund sei erkrankt. Zum Glück wird Riccio zur Königin berufen, die auch Dorenus und Remonus verbannen will. Da der eine aber Neigung zur Bekehrung zeigte und Riccio den andern noch zu bekehren hofft, finden sie Gnade. Dorenus steckt seinen dem Remonus ähnlichen Diener, Hortonus, ins Krankenbett, der Riccio Bekehrung heuchelt. Maria erhebt Riccio für die gelungene Bekehrung zu noch höheren Ehren und schickt ihn zum Empfange des ihr verwandten ketzerischen Fürsten Murenus.

III. Akt. Ein von Murenus gedungener Mörder nähert sich Riccio als armer verbannter Katholik aus England und wird reich beschenkt. Gerührt bekennt der Mörder seine Absicht und warnt Riccio, der nun Murenus' Schutz vor weiteren Anschlägen des Duglas erbitten will. Letzterer, als Diener des Murenus verkleidet, tobt vor Riccio selbst heuchlerisch gegen Duglas. Dem Fürsten zu Ehren wird ein Stierkampt

---

[1]) Ähnliche Szenen, die Pläne und Hoffnungen entwickeln, kehren im Stücke ebenso wie Gespräche „de aulae moribus" häufig wieder, und sind typische Erscheinungen des Jesuitendramas. (Vgl. Zeidler a. a. O. S. 44 und 46.) Hier ist etwa jede vierte Szene eine Meditation, in der Boten erwartet oder ausgeschickt werden, Helfer und Berater zu holen. Dadurch schleppt sich die an sich öde Handlung in unglaublicher Langweiligkeit hin.

veranstaltet, der durch Ausrufe Marias und des Murenus geschildert wird.[1]) Auch dieser heuchelt Bereitwilligkeit zur Bekehrung, sendet aber mit Duglas' Einverständnis Dorenus zur Ermordung Riccios aus. Vor Überarbeitung ist der Treue bei der Verteilung der Staatsämter eingeschlafen, und der hinzuschleichende Mörder sieht in dem Verzeichnis sich selbst mit einer hohen Ehrenstelle bedacht. Natürlich rührt ihn das und er läßt eine schriftliche Warnung in verstellter Hand zurück. Die Königin läßt darauf durch Dorenus, der Empörung über den neuen Mordversuch heuchelt, Murenus um Schutz für Riccio bitten.

IV. Akt. Vor Murenus und Duglas entschuldigt Dorenus albern das Fehlschlagen seines Attentats. Er und Remonus sollen nochmals Riccio nachts überfallen. Ihnen beiden und einem „schlauen französischen Diener“ — dem verkleideten Duglas! — vertraut Murenus mit Marias freudiger Zustimmung den Schutz ihres Ministers an. Aber dies überraschende und spannende Motiv bleibt leere Spielerei. Würde es folgerichtig weitergeführt, so könnte und müßte schon die nächste Szene das Ende sein. — Wieder werden Murenus zu Ehren bei Musik „nächtliche“ schottische Nationaltänze aufgeführt — also wohl mit Fackeln. Bei Mahl und Würfelspiel[2]) vertreibt Murenus den Mördern die Zeit bis zur Nacht. Cortonus, dessen Besorgnisse Riccio verlacht, stellt vor dessen Zimmer eine Wache, die gern die Hut des „gütigen Herrn“ übernimmt und jeden Feind töten will. Das verbiete, sagt aber Cortonus, die Milde der Königin; nur mit Knüppeln sollten sie Feinde fortprügeln!! Dorenus und Remonus, natürlich verkleidet, wollen sich noch einen dritten Kumpan hinzunehmen, „damit ihr Anschlag sicherer gelinge“. Schließlich zanken sich beide allein um die Ehre der Heldentat. Aber Dorenus hat's ja schon einmal versucht, der „Dichter“ denkt nun an Abwechselung. So erklärt Remonus einfach, Dorenus würde sich durch seine große Gestalt und seinen schweren Tritt — nun plötzlich! — zu leicht verraten. Remonus bekommt also von der Wache vor Riccios Zimmer die Prügel allein. Riccio erwacht von dem Lärm und kommt in der Dunkelheit dem Mörder zu Hilfe. Zum Dank dafür schenkt ihm Remonus seinen Ring. Da die mutige Wache Reißaus genommen hat, dringt Remonus in Riccios Gemach, wird aber erkannt und stellt sich, als ob Sorge um Riccios Heil ihn hergetrieben hätte. Er bittet ihn um seine Hand, um ihn dann sicherer zu töten; da erkennt er den Ring — Folge wie im III. Akt.

V. Akt. Duglas, vor Ungeduld ganz wütend, hat Mortons Stolz beleidigt, und rachsüchtig verrät dieser alles an Cortonus, der Dorenus und Remonus belauscht hat und nun in Marias Auftrag ebenso wie die Böse-

---

[1]) Die Szene bietet keinen Anhalt zu einem sicheren Schlusse, wie und ob wirklich wir uns diese merkwürdige Veranstaltung szenisch vorgeführt zu denken haben.

[2]) Derartige aus dem jesuitischen Studentenleben herausgegriffene Spielszenen sind, wie die Belauschungsszenen, nach Zeidler (a. a. O. S. 87. und 56) typisch für die dramatische Technik der Jesuiten.

wichte herumspioniert. Mortons Hoffnung, Duglas und Murenus möchten bei dem nun mit ihrer ganzen Dienerschaft geplanten Überfall des Schlosses den Tod finden, müßte nach vernünftiger Voraussicht in Erfüllung gehen. Aber die Königin — wir zweifeln nicht zum erstenmal am Verstand der Armen und an ihrem nicht allein — stellt Cortonus ans Schloßtor, und der soll, jedesmal wenn er etwas Verdächtiges bemerkt, in ihr Schlafzimmer Nachricht bringen. Als die Verschwörer ankommen, läuft denn auch Cortonus davon zu Maria. Diese läßt Riccio, der nach beängstigenden Träumen im Gebet Beruhigung gesucht hat, zu sich rufen. Die Verschwörer dringen ungehindert ein, selbstverständlich wieder verkleidet, werden aber trotzdem von Maria erkannt und um Schonung gebeten. Riccio wird hinausgeschleppt und ermordet. Maria tritt heraus, trauert an der Leiche, ein gleiches Schicksal um des Glaubens willen für sich vorausschauend. Mit diesem Ausblick tröstet ein Chorus Caelicus:

Mitte tristes corde luctus.
Ac doloris pone fluctus,
Quem tueris inter astra,
Caelitúmque pulchra castra
Gloriosus ambulat.

Die Technik dieses eintönigen und poetisch ganz wirkungslosen Stückes zeigt eine ausgesprochene Richtung zur einfacheren Kunstform des lateinischen Humanistendramas der Renaissance. Kolczawa hält sich den allegorisch symbolischen Wucherungen des Mysteriendramas schon ziemlich fern. Deutlicher verrät die Beschränkung der Rollenzahl und die Sprache die Tendenz zum Klassizismus; religiöse biblische Tropen verschwinden ganz hinter den oft bis zur Unverständlichkeit gehäuften antiken. Selbst die recht frostige und gezwungene allegorische Handlung streift jedes christlichreligiöse Element ab, die Personifikationen erinnern an den Stil antiker abstrakter Rhetorik. Daneben aber machen sich modern literarische Einflüsse bemerkbar Die höchst auffällige Einführung des Stierkampfes als szenisches Divertissement und die häufigen Verkleidungen und Intriguen weisen augenscheinlich auf Einflüsse spanischer Dramatik — für die Zeit des spanischen Erbfolgekrieges um so leichter erklärlich, wenn man Ursprung und Verfassung des Ordens sowie die engen Beziehungen zwischen den deutschen Ländern der habsburgischen Krone und Spanien bedenkt. Macht sich ja dieser politisch-literarische Zusammenhang noch bei Grillparzer deutlich fühlbar. Spanische Stücke und die ähnlichen italienischen Comedias befinden sich auch zahlreich im Spielplan der Wander-

truppen.[1] Dem durch jene Stücke und die modische Oper geweckten Geschmack an solchen Verkleidungen und Intriguen kommt Kolczawa nach und erfindet seine lahme und geistlose Handlung voller Beschleichungs- und Belauschungsszenen. Kläglich erscheint uns dies Bemühen, die dürftigen Ausführungen der Quelle (Bisselius a. a. O.), denen nur die ersten und letzten Szenen des Dramas entsprechen, zu der fast 300 Seiten füllenden Handlung mit den schwerfälligsten und unwahrscheinlichsten Situationen aufzuschwellen, die, in langatmigen, trockenen Disputationen breit ausgesponnen, zwar viel Memorierstoff für die bedauernswerten Schüler, aber nicht eine Spur lebhaft dramatischen Interesses bieten können. Schon die Namen der Nebenpersonen verraten die ödeste Phantasiearmut und Hilflosigkeit: Veränderung des Anfangsbuchstaben im geschichtlichen Namen Mortonus schafft dem „Dichter" gleich drei neue Rollen! Und Mortonus selbst ist erst eine Emanation vom Duglas der Quelle, der dort Jacobus Duglassius Mortonii Comes heißt[2]) und in Parenthese näher bezeichnet wird: „is ipse nimirum, cuj, quondam in aula potentissimo, David suffectus fuerat". Duglas' untätig abwartende, die Intriguen nur leitende Rolle ist in dem Satz der Quelle vorgezeichnet: „Mortonius verò, cum conjuratorum amicioribus, in conclavi quodam exteriore, quoad res perageretur, deambulabat."[3]) Die Rolle des Murenus entspricht allein der Quelle (dort Murrayus). Merkwürdig ist, daß Kolczawa Namen und Art der Verschwörer nicht beibehält: statt Patricius Ruvénus und Lindesius, Jacobus und Georgius Duglassius und Andreas Carraeus, von denen Ruthven[2]) sogar individuell gezeichnet ist, führt er seine wesenlosen dialektischen Automaten ein. Das schlimmste aber ist, daß Kolczawa die unerläßlich wichtige Rolle Darnleys einfach streicht, die der Verschwörung gegen Riccio und seiner Ermordung gerade ihr eigenartiges Gepräge verleiht. Den Gründen dafür nachzuforschen, ist sehr schwierig. Vielleicht dürften moralische Bedenken maßgebend gewesen sein; jedenfalls aber fügte sich die Rolle des Gatten Marias schwer in den streng formelhaften Gegensatz von Gut und Böse, Rechtgläubig und

[1]) Vgl. Jahrb. f. Münch. Gesch., Trautmann, Deutsche Schauspieler ... III, 330, 332. Kochs Ztschr. f. vgl. Litgesch. IV, 1.

[2]) S. 77.

[3]) S. 78 und ähnlich S. 80.

Ketzerisch, und hätte den bei aller gequälten Aufbauschung und Variierung doch einfältig einfachen Plan des „tragischen Glückswechsels" gestört. — Riccios Todesahnung bringt die Quelle[1]); seine Ermordung aber erfolgt dort nach geschichtlicher Wirklichkeit in Marias Gesellschaftszimmer, wo sie mit wenigen Freunden beim Mahle saß. Auch zur Schlußszene bot Bisselius Anlaß: „afflictabat sese, suam, in ministri fidissimi nece, contumeliam deplorans" (S. 83) — „largas inter lacrymas, & singultus, séque, suasque tot aerumnas, & periclitantem uterum (dies Motiv fehlt natürlich im Drama), sed omnium maximé, Religionis orthodoxae caussam, Regi-coeli commendans. Et adfuit in tempore, submissum ex alto, solatium." [2]) — Wir werden in dem ganzen Stücke die Empfindung nicht los, daß geradezu Schacher mit christlicher Tugend gepredigt wird. — Riccio ödet uns mit seinen dramatisch unmöglichen, bis zum Ekel wiederholten Exempeln albern unwandelbarer Nächsten- und Feindesliebe sogar moralisch an. Die verächtlichste Feigheit beschönigt Kolczawa mit dem nichtswürdigen Ruhm standhafter Tugend im Leiden, wo Riccio sich wehren sollte. Mit der widerlichen Schlaffheit aller unnatürlichen Gestalten des Dramas, deren Name Anspruch auf geschichtliche Wirklichkeit zu erheben wagt, paart sich eine lächerliche staunenswerte Dummheit, die alle Pläne, die bösen wie die als gute vorgespiegelten, auf dem ausgesucht verschrobensten und umständlichsten Wege in Angriff nimmt: und dadurch allein konnte diese ungeheuerliche tugendschillernde Luftblase von Drama entstehen. — Wahren Seelenadel und freie Offenheit ehrlicher, wenn auch einseitig überspannter Überzeugung, die wenigstens Maria in den übrigen Ordensschuldramen zeigt, suchen wir vergeblich. Der katholische Eifer wird als das Edle, Große in Maria wie Riccio hingestellt, das die Bosheit der Gegenmacht

---

[1]) S. 80. In leidenschaftlicher Abweisung jeder unerlaubten Neigung Marias zu Riccio schildert Bisselius diesen S. 56 als „Thersites", „Jam senem, effetum ac deformem"; Remond, „incorruptus Galliae scriptor", wird als Gewährsmann herangezogen: er schildere ihn „ad Terentiani propemodum Dori (Eunuch. IV, 4) formam, Veterem, vietam, veternosam, colore mustellino."

[2]) Diesen Satz belegt Bisselius aus Obertus Barnestapolius, Maria Stuarta ... Innocens à caede Darleana, Ingolstadii 1588. Dort heißt es S. 26: „sentit è coelo opem, operam optatã potius, quàm speratam".

zu ihrem Sturze reizt. Aber beide kämpfen mit den Mitteln ihrer als so abscheulich geschilderten Gegner, die nach Macchiavellis Lehre durch List, Verstellung, verstecktes Spiel[1]) ihre Ziele zu erreichen suchen, die Tugend verachten, aber sie heucheln, wo es nötig ist. Nun besitzt Maria wie Riccio im Grunde auch nichts von echter Tugend, Kolczawa hüllt sie nur in den Schein derselben durch ihr endloses sophistisches Geschwätz über Tugend und Tugendwert. Die im Übermaß gegen den Macchiavellismus verschwendete Dialektik des Stücks leidet also an einem bösen proton pseudos. Kolczawa erschleicht das Verdammungsurteil über jene Maximen, innerlich folgt er ihnen halb unbewußt selbst. Er zeigt sich als echter Sohn der heiligen Väter[2]) und der Zeit des Absolutismus.

Der Exjesuit Cornova spricht in seiner überzeugungstreuen, in offenen Briefen abgefaßten Schrift: „Die Jesuiten als Gymnasiallehrer“[3]) nach Aufdeckung der Mißbräuche und Schäden der jesuitischen Theateraufführungen kein zu hartes Urteil in seiner Klage über die „schulmeisterlich despotischen schriftlichen Ausstellungen, die sich mancher Präfekt oft nur aus Verdruß erlaubte, daß der junge Mann (d. h. der Dramatiker) etwas Besseres gelernt habe, als den Bombast der Avancini und den Unsinn der Kolczawa“; ein Urteil, das zugleich beweist, daß Kolczawas Werke in Jesuitenkreisen dauernde literarische Geltung genossen. — Daß der „Riccius“ aufgeführt wurde, in Prag oder Kuttenberg, ist bei den Verhältnissen der Jesuitenschulen als sicher anzunehmen, obwohl Bühnenanweisungen in dem Stücke gänzlich fehlen. Der Gang der Handlung bedingt einen überaus häufigen Szenenwechsel. Kolczawas Bühne muß demnach dem Typus des von Weilen[4]) geschilderten Wiener Jesuitentheaters gefolgt sein, das in Aufbau und Einrichtung sich nach dem von der italienischen Theaterarchitektur entwickelten Vorbilde richtete. Wie die Wiener einfache perspektivische Bühne sich bald durch Aufrichtung einer großen Hinterbühne erweitern mußte, so weisen

[1]) Vgl. Zeidler a. a. S. S. 88 f.

[2]) Macchiavellis „Principe“ erschien zunächst mit päpstlichem Privileg; nur des öffentlichen Skandals wegen verdammte Paul IV. das Buch.

[3]) Prag 1804; S. 110.

[4]) Geschichte des Wiener Theaterwesens, Wien 1899, S. 25 f. — vgl. auch Zeidler a. a. O. S. 45.

auch die zahlreichen Horchszenen in Kolczawas Stück schon allein auf eine solche zweiteilige Bühne.

Im Gegensatz zu Kolczawas trockener Gelehrtenübung befriedigte wenigstens die naive Schaulust des Volkes das an phantastischem Schaugepränge reiche barockste Stück über Maria Stuart, das im gelobten Lande der Volksschauspiele, der Schweiz aufgeführt wurde. Ein Zuger Ratsprotokoll von 1728 vermerkt: „Jung Bonaventura Landtwing und Felix Moos Studiosi haben eine Komödie Maria Stuarda komponiert, welche im Zeughaus aufzuführen erlaubt ist.“ — Wurde aber in der Zimmerhütte, bei der jetzigen Post aufgeführt[1]). Die Einholung der behördlichen Genehmigung und die Aufführung außerhalb der Schule, in einem öffentlichen Gebäude sprechen deutlich dafür, daß die größere Allgemeinheit der Vorstellung Teilnahme entgegenbrachte. Klosterschüler[2]) waren die Schauspieler und die Aufführung fand lateinisch statt, wie die im Syllabus Actorum nach den Schulklassen getroffene Anordnung der Personen, die durchaus lateinische Benennung der Rollen, ferner der steif latinisierende Stil des Szenars zeigt. Nur deutsch abgefaßt, kann das anonyme Programm bloß für ein großes Publikum bestimmt gewesen sein. Sein Titel lautet: „Lebhaftes Contrafeth[3]) Christ-Catholischer Stärcke, das ist: Maria Stuarda Aus Engelland, Vorgestellt Durch die studierende Jugend Löbl. Uhralt-Catholischen Stadt ZUG den 27- und 30, ten Tag Augstmonat[4]) 1728. Getruckt zu ZUG, Bei Heinrich-Antoni Schäll, zum Schwerdt.“

---

[1]) P. Gall Morel in seinem trefflichen Aufsatz „Das geistliche Drama vom 12. bis 19. Jhdt. in den fünf Orten und besonders in Einsiedeln“, im „Geschichtsfreund, Mitteilungen des hist. Vereins der fünf Orte Luzern, Uri, Schwyz, Unterwalden und Zug“, 17. Bd. Einsiedeln, New-York und Cincinnati, 1861. — Vgl. auch Bächtold, Gesch. der deutschen Lit. in der Schweiz, Frauenfeld 1892, S. 466. Wahrscheinlich die einzige noch erhaltene Synopse des Stücks findet sich in einem Sammelband der Züricher Stadtbibl. (Sign. Varia. Gal. XVIII. 1324).

[2]) In Zug befindet sich ein Franziskaner- und Kapuzinerkloster.

[3]) = Konterfei; Grimms Wörterbuch: = imago.

[4]) In der oberdeutschen Ordensprovinz der Jesuiten dauerten die Ferien vom 8. Sept. bis 18. Okt. Die Franziskaner konnten dieser Einrichtung gefolgt sein. Die Feier des Schulschlusses und die übliche Preisverteilung wäre also wieder die Veranlassung dieser Aufführung (vgl. Euphorion II, 276.

In diesem wunderlichen Stück wird die historische Handlung durch einen wirren Knäuel allegorisch-symbolischen Beiwerks geknebelt und erstickt. Um einen geschlossenen und klaren Eindruck der Aufführung zu geben, will ich das Szenar in ergänzenden Anmerkungen erläutern.

I. Akt: Prologus[1]): Belobet den Eyfer des alten Christenthums, und mit underthänigster Ehren-Begrüssung intimiert[2]) den Inhalt bevorstehender Exhibition. Chorus: Fortuna, die Glücks-Göttin, erweiset durch unterschiedliche Scenas Mutas ihren beständigen Unbestand.[3]) Scena 1. Der wider die Catholische häftig ergrim̃te Beslaeus bekomt von der Königin Elisabetha Brieff. 2) Ihro Päbstlich Heiligkeit Pius der Fünffte wegen

---

[1]) Prologus und Epilogus sind als Rollen in einer Hand verzeichnet.

[2]) intimare, mitteilen.

[3]) Solche Scenae mutae oder Tableaux kommen im schweizerischen Volksdrama nach Morel (S. 90) häufig vor. — „Das Theater öffnete sich und man sah eine von lebenden Personen gebildete, gut kostumierte und beleuchtete Gruppe . . . In diesem Tableaux blieben zuweilen die Personen plastisch unbeweglich, meistens aber wurde die Handlung durch Gesten belebt, wobei auch . . . künstliche Maschinerie verwendet wurde. Hie und da waren auch lebende Personen und Bilder zugleich zu einer Vorstellung vereint." — Bekannt sind die dumb shows und die heut noch (bei Aufführung von Vondels Gysbreght) üblichen „stumme vertooningen" des englischen und holländischen Theaters. Vgl. C. Haug, Über das holl. Theater, in „der „Freymüthige, und Ernst und Scherz, hrsg. von Kotzebue u. Merkel, 1805, Nr. 33, S. 131. Auch die Oberammergauer Passionsbühne hat diese Schaustellungen noch. — In dem vorliegenden „Chorus" müssen diese lebenden Bilder nach dem Syllabus dargestellt haben: Julianus Imperator (der Apostata) — Valerianus (höchstwahrscheinlich der römische Kaiser, der 253—260 regierte und auf seinem unglücklichen Feldzug gegen die Neuperser bei Edessa gefangen und als 70jähriger Greis als Sklave umhergeschleppt wurde) — Alexander und Clitus (dies Motiv scheint im Ordensschuldrama für symbolische Nebenhandlungen sehr beliebt zu sein. Zeidler teilt eine solche a. a. O. S. 111f. mit) — Bellisarius: wie wir uns dies Bild denken können, lehrt Caussin's Heilige Hoffhaltung | Das ist | Christliche Vnderweisung | Für alle hoch- vnd nidere | Weltliche Standts-Personen | ... übersetzt von Udalr.Groschan; Cöllen 1677; 3. Teil, S. 174: „Belisarius so drey Theil der Welt . . . mit Kriegs-Macht bezwungen, und alles das gehabt, was das schmeichlende Glück einem zubringen mag, nach deme er sein Bildnuß, gleich wie des Kaysers Justiniani auff Silber und Gold gegraben, gesehen, fiele er in ein Ungnad, ward aller Ehren und Lebens Mittel der gestalten entblösset, daß er das Almusen zubegehren genötigt worden, welches er mit grosser Starckmütigkeit thäte, und durch die Tugend in seinem Elend zu schertzen pflegte."

dem Abfahl Engellands aller bestürzet, schicket Xaverium in Indien, Damianum in Engelland, diese wiederum auf den rechten Weg zu bringen, jene aber mit dem Glaubens-Liecht zu bestrahlen. 3) Die den Christ-Catholischen Glauben auf ewig nicht zu entlassen sich entschliessende Maria Stuarda 4) Wird von dem ankom̃enden Beslaeo des Willens Elisabethae theils mit sanften, letstlich (weil sie ihm ein abschlägige Antwort gegeben) mit Donner-vollen Worten verständiget: Wessentwegen 5) Sie den gütigen Himmel um kräftigen Beystand anflehet. 6) Drey Hoff-schmeichlende Politici discurieren von der (wie sie vermeinten) dem Beslaeo übel-gegebenen Antwort Stuardae[1]); 7) Beslaeus aber unterredet sich mit seinen geheimen Räthen, wie füglich Stuarda von ihrem Glauben abzuhalten seye.[2]) 8) Interludium: Unanständiges, niemahl zulässiges, jedoch öfters geübtes Weiber-Regiment.[3])

Actus II: Chorus: Innocentia, die Lilien-weisse Unschuld, beklaget in unterschiedlichen Figuren Göttlich-Heiliger Schrift ihre äusserste Verlassenheit.[4]) 1) Der sonst Zorns-volle Beslaeus bearbeithet sich (aber fruchtlos) Stuardam mit Schmeicheley zu gewinnen. 2) Haeresis, die Ketzerey, rühmet ihrer Lehr fruchtbares Wachstum, muß aber mit Unbelieben vernehmen[5]), daß diesem Stuarda die Wurtze zu benehmen trachte. 3) Untermischter Anhang des vorgehnden Intermedij. 4) Die in dem Glauben marpesisch-steiffe Stuarda wird incarceriert, derohalben. 5) Ihre 2. Kammer-Jungfrauen besorgliche, jedoch gute Gedanken abfassen.[6]) 6) Interludium: Stultorianus, ein verruchter Engelländischer Hauptman, wird von Astutio und Elusiano ironicè belobet.[7])

Actus III: Chorus: Die von Maria der barmhertzigen Gnaden-Mutter gestärckte[8]) 1) Stuarda decerniert den Christ-Catholischen Glauben bis in den Tod zu bekennen. 2) Beslaeus laßt sein vor Zorn schwermütiges Hertz durch ein Tanz erlustigen.[1]) 3) Die Machabäische Mutter

---

[1]) Menalcas, Acastus, Celindo nennt sie der Syllabus.

[2]) Der Syllabus nennt die Räte Severus, Alfredus, Rodericus, Promeranus.

[3]) Die Namen der in diesem — unzweifelhaft komischen — Zwischenspiel auftretenden Personen sind recht bezeichnend: Obedientianus Maritus, seine 2 Söhne und die Uxor Dominabunda. Also eine „Zähmung der Widerspenstigen“! Unsicher muß bleiben, ob der „Mimus Hilarianus hier, oder erst später (III, 2) eine Rolle spielt.

[4]) Wie im Anfangs-Chorus Fortuna, so wird hier Innocentia den erläuternden Text zu diesen Tableaux gesprochen haben, welche die beliebtesten Motive der Ordensschuldramatik zur Darstellung bringen: Cain und Abel — Josephus Aegyptiacus mit 2 Ägyptern und seinen Brüdern Simon und Isachar — Joannes Baptista und Herodias.

[5]) Von einem Angelus.

[6]) Das Rollenverzeichnis nennt nur 2 Nobiles Matronae.

[7]) Die Namen sind wieder charakteristisch: Dummheit, Schlauheit und Spott.

[8]) Maria Mater Dei ist als Rolle verzeichnet.

mit ihren schon zur Marter geführten Söhnen ist ein Vorbild der Standhafftigkeit Stuardae. Ita lib. 2 Machab. c. 7. 4) Der von Beslaeo samt gantzen Parlement ausgesprochene Tods-Sententz gibet Anlaß[2]) 5) der Zeit und Ewigkeit zu discurieren. 6) Von dem, nach offenlicher Enthauptung, gählingen Hinscheyden Stuardae, Dero mehr als weibliche Hertzhaftigkeit anlocket[3]) 7) Einen Catholischen Emblematist sie mit Gebührmässigen Lob-Sprüchen zu beehren; 8) Ihre Seel aber, von Englischen Geistern begleitet, ein triumphierliches Freud- und Lob-Gesang anstimmet.[4]) Epilogus: Machet mit kurtzer Reasumption und höflichem Entschuldigungs-Compliment das erforderliche ENDE.[5])

Der Rollenapparat des Stückes übersteigt die Zahl 80, doch wurde er nur von 33 Schauspielern vertreten. Zu sehen und zu staunen gab es bei dieser Aufführung wirklich genug, und auch zu lachen bei dem komischen Zwischenspiel. Doch haben wir kein Drama vor uns, und ein historisches erst gar nicht. Die geschichtlichen Gegenmächte, Elisabeth oder Murray, fehlen ganz, eigenwillig geschaffene Phantome treten an ihre Stelle.

---

[1]) Wieder das unvermeidliche Ballett! Der Syllabus führt an Komparsen auf: 3 Aulici, 3 Ephebi Haereseos und 4 Salii. — Dasselbe Motiv vgl. Zeidler a. a. O. S. 47.

[2]) In dieser Gerichtsszene treten auf die Richter Eduardus, Heraldus, Aldegondus, Landfrancus, Bogislaus und Waldesnasus, der unbenannte Cancellarius, ein Tabellarius und die Nobiles Mizolidus und Belfortus.

[3]) Die Bühnentechnik der in schauriger Natürlichkeit vorgeführten Hinrichtungsszenen veranschaulicht Morel (S. 94) in folgender Episode: „So geschah es bei Holofernes Enthauptung durch Judith, als sie mit dessen Haupt vor an die Bühne trat . . . daß das Volk auf der einen Seite weinte und schauderte, und von der andern lachte, denn nach dieser Seite hin wurde der im Kopfe (also eine Maske!) verborgene, mit Blut gefüllte Kürbis allzusichtlich." — An Personal verzeichnet der Syllabus für diese Szene 4 Lictores, wahrscheinlich gehören auch die 2 Cives Angliae und der Amias Paulet entsprechende Bermannus sup. Aulae Praefectus hierher.

[4]) Die von 3 Genii Coelestes emporgeführte Anima Stuardae wurde von einer andern Person vertreten als Maria Stuarda selbst, deren Leichnam, nach der vorhergehenden Szene zu schließen, auf der Bühne auf einem „castrum doloris" aufgebahrt blieb, bei welchem der „Emblematist" fromme und verherrlichende Totensprüche in Transparenten erstrahlen ließ oder auf andere Weise anbrachte. Vgl. den Schluß in Riemers Staats-Eiffer (unten Kap. III) und „Der Unglückseelige Todes-Fall Caroli XII, hrsg. v. Karl Heine, Halle 1888.

[5]) Prolog und Epilog vertreten also hier noch ausgesprochen deutlich die Rolle des Praecursor im geistlichen, liturgischen Drama des Mittelalters.

Das Stück ist vielmehr geradezu eine ad oculos demonstrierte Predigt über das im Titel angegebene Thema, eine erbauliche Exhorte, die zur Vertiefung ihres Eindrucks die stärksten sinnlichen Wirkungen heranzieht. Die Technik dieser „Schaupredigt“, wie man sagen könnte, kennt auch keine Gesetze der Dramaturgie, sondern nur der Rhetorik und Dialektik: man kann jedem Akte zwanglos das Schema der Chrie zugrunde legen. Die geschichtliche Handlung ist den Verfassern gleichgültig; es kommt ihnen nur darauf an, ein lebendiges Musterbild christ-katholischen Starkmuts zu geben. Dazu genügt die Katastrophe, die letzten Stunden Marias, wie sie Bisselius und Remond schildern. Der erstere bemerkt in seiner unendlich weitschweifigen, Schritt für Schritt mit rührseligen und leidenschaftlichen Ausbrüchen überladenen und geschmacklos verunstalteten Schilderung des letzten Ganges der Königin (S. 250): „Eò tum continuò procedens, à Secretis Majoris Iudicii, Beßlaeus quidam, legere voce clarâ Decretum coepit, quo mandabat Elisabeta regina caedem Mariae Stuartae, Reginae quondam (utì loquebatur) Scotorum.“ In den Testimonia ac Notae sagt Bisselius zu dieser Stelle: „Beale vocant istum, dialectô Gall. Florimundus verò, cum aliis Beslaeum“. Florim. Remond berichtet nur, daß Beslaeus bei der Todesankündigung und vor dem Schaffott das Urteil verliest[1]), nachdem er ihr vorher einen katholischen Priester abgeschlagen hatte; die „Ketzerischen Wort“, die er dabei einlaufen ließ, „wurden aber durch die Königin dermassen widerleget, das er selbst und jedermänniglich sich darüber verwunderte.“ Auf dieser höchst dürftigen Grundlage bauen die beiden Dramatiker ihre Haupthandlung auf, deren öde Leere sie mit der von Bisselius überreichlich gebotenen apologetischen Dialektik ausfüllen konnten.[2]) Für die Gerichtsszene hat unzweifelhaft Remonds trocken einfältiger Bericht über die Verhandlung wegen Maria[3]) vorgelegen, da auch hier nur von einem „Kantzler“ die Rede ist und Bisselius den Prozeß fast übergeht.

---

[1]) a. a. O. S. 178f., 191 u. 195.

[2]) Bisselius bringt im Kap. XC die Szene I, 3 schon vollkommen fertig bei.

[3]) a. a. O. S. 176.

Nicht wesentlich anders gestaltet mag das „Trauerspiel Maria Stuard“ gewesen sein, das 1736, am 7. des Weinmonats bei Anlaß der Rosenkranzprozession in dem berühmten Wallfahrtsorte Einsiedeln aufgeführt wurde. Dort hatten gegen Ende des 17. Jahrhunderts die marianischen Bruderschaften das geistliche Drama zu neuem Aufschwung gebracht und die Aufführung ihrer Aktionen oder Exhibitionen durch Vereinigung mit den feierlichen Prozessionen an den hohen Ortsfesten eigenartig gestaltet. „Jedem der drei Züge ging gewöhnlich ein Engel voran und die Symbole jeden Zuges entsprachen einer der drei Reihen Geheimnisse des Rosenkranzes. Militär, Geschütz, Gesang und meistens auch die Hauptpersonen des zu spielenden Dramas begleiteten im Kostüm den Zug, und scharten sich vorzüglich um den Triumphwagen, der die hl. Jungfrau trug, die oft durch ein Bild, oft auch durch eine lebende Person, z. B. einen Sängerknaben, vorgestellt wurde.“ [1]) Neben den Scenae mutae waren bei diesen Schauprozessionen besonders eigentümlich die sogenannten Ferculae, „kleinere symbolische Vorstellungen von lebendigen Personen, welche auf Bahren oder kleinen Gerüsten in der Prozession dem Zuge nachgetragen wurden . . . Die Personen waren in solchen Fällen . . . Kinder oder Knaben. Oft wurde von den dramatischen Personen gesprochen, wobei alles in allegorischer und tropologischer Weise aufgefaßt war.“

Wir sehen, dieser Darstellungsart würde sich das Zuger Drama ohne weiteres einfügen. Vielleicht ist die Aufführung in Zug in ähnlicher Weise vor sich gegangen; das Einsiedler Stück könnte auch mit jenem identisch sein. [2])

Bedeutend einfacher und dramatisch geschlossener sind zwei Ordensschuldramen aus den Niederlanden. Das erste dieser Stücke, 1731 zu Mecheln von den Schülern des Oratorianer-

---

[1]) Geschichtsfreund a. a. O. S. 90.

[2]) Näheres über das Stück vermochte ich nicht festzustellen. Die Stiftsbibliothek Einsiedeln besitzt es nicht. Ein mir von dorther gefälligst gesandtes Drama von 1758 mit dem Titel „Maria v. Engelland“ (Handschrift) behandelt den Jane-Gray-Stoff (Mary Tudor und Elisabeth). In der an schweizerischen Altertümern reichen Züricher Stadtbibliothek findet sich ebenfalls kein weiteres Maria-Stuart-Drama. Das Einsiedler Stück wird also zu den nach Morels Angabe etwa 20—30 verlorenen Dramen zu rechnen sein.

kollegs[1]) aufgeführt, hat den Titel[2]): In Comparabilis Heros | Maria Stuarta | Scotorum | Reginae | Quae; | qua constantia vicennalem carcerem tulit | eadem | impiae securi Regiam cervicem feriendam dedit tragicè exhibebitur | A | Studiosa Juventute | Scholae Publicae Mechliniensis | sub moderamine | R. R. Presbyterorum | Congregationis Oratorii D. J. | In Aula Collegii 30. Augusti horâ 2. & 31. horâ 4. pomeridianâ MDCC. XXXI. | Mechliniae, Typis Laurentii Vander Elst, sub signo S. Francisci in Foro." [3]) Der Verfasser prunkt mit einem umfangreichen Quellenapparat; vor Hazart, Remond, Sanders, Camden und Baker[4]) wird Famianus Strada genannt, dessen nur 8 Folioseiten umfassender Bericht Ökonomie und Entwickelung der Handlung unmittelbar beeinflußt.

Die Inhaltsangabe der nicht allegorischen Szenen ist aus Strada in die Synopse, sogar meist wörtlich übernommen.

Actus I. 1) PRaeses Scotiae genius â dominante Haeresi ejicitur in exilium. 2) Moravius & Mortonus comites cum suis fugientem Mariam persequuntur. 3) Haec autem elapsa, dissuadentibus suis omnibus, in Angliam concedit.

Actus II. 1) HÆsitanti Elizabethae stimulos addunt proceres, & capiendam omnino Mariam esse persuadent. 2) Fidelitatis geniùs fidem omnem ab haereticis abjectam queritur. 3) Interim Tribunus Mariae obviam factus, rogatam paulum subsistere in Bortonum eam pagum deducit.

---

[1]) Die französische Kongregation der Oratorianer Unseres Herrn Jesus Christus, 1611 als Orden ohne Gelübde von Weltgeistlichen zur Hebung des gesunkenen Ansehens der Geistlichen durch Verèdelung derselben gegründet, war zum Unterschied von den italienischen Oratoristen unter einem Generalsuperior organisiert und leitete viele Lehranstalten und Seminare.

[2]) Vgl. Hazart a. a. O. Kap. 17 S. 159.

[3]) Als 23. Synopse (2 Bl. 4°) im Periochensammelband II 26166 der Bibl. Royale de Belgique, Bruxelles. Gewidmet ist das Stück: Illustrissimo Nobilissimis, atque amplissimis dominis Praesidi Sacrae Caesareae, et Catholicae Majestatis Palatii libellorum supplicum magistris nec non Magni Consilii Consiliariis Maecenatibus munificentissimisi. — Ein Syllabus actorum fehlt der Synopse.

[4]) Sir Richard Baker, Knight; A Chronicle of the Kings of England . . . unto the Death of King James. London 1684 (fortgeführt bis Karl II. von George late Duke of Albemarie). Die gemäßigten Ausführungen dieses Werks im trockenen Stil der tatsachen- und episodenreichen englischen Chroniken mag dem Dramatiker für seine dialektischrhetorische Darstellung wenig geboten haben.

Actus III. 1) DUm credulitatem suam Maria sero damnat, citatur rea parricidi, &c. Sed protestata se Elizabethae nec subditam, oratores tandem suos non tanquam ad tribunal, sed ad colloquium emittit.[1]) 2) Triumphat interim de successu Perfidia. 3) Sed perorantibus Wilhelmo Barone de Levyngston & reliquis Mariae legatis ipsa absolvitur.[2]) 4) Undè Moravius desperatione agitur, sed à suis ad nova molimina invitatur.

Actus IV. 1) Haeresi & Perfidiae accedit Furor ultimus saepè scelerum & caecus administer. 2) Unde Moravius novis stimulis actus alia cum suis parat molimina: sed ex reduce ab aula Mortono intelligit occasione litterarum Pii 5ti apparatus Hispanici & aliorum etiam in Angliâ motuum, alterum jam Mariae tribunal erigi, &c.[3]) 3) Lugens interim temporum calamitates Scotiae genius Mariae damnationem caelitus edocetur. 4) Tandem Elizabetha, cum videri jam poterat ex suplicii dilatione & aliquali tergiversatione meruisse clementiae laudem, suis urgentibus sententiae executionem demandat.[4])

Actus V. 1) MAria in oratione caelitus confortata, omnibus ritè dispositis ad supplicii locum interrita, properat. 2) Interim Elizabetha in somniis territa mittit[5]) qui mandatam caedem impediat: 3) Sed festi-

---

[1]) Akt I folgt den letzten Zeilen von Strada a. a. O. S. 265, Akt II und III 1 lehnen sich ganz an den Kapitelanfang auf S. 266 der Quelle.

[2]) Strada nennt in dem entsprechenden Satze S. 266 Levyngstone nicht, ebenso wenig Hazart, Sanders und Remond; Baker nennt ihn zwar (a. a. O. S. 341) als Verteidiger Marias bei der Konferenz von York, aber das „perorantibus" weist nur auf Camdens Annales, S. 138: Delegati pro Scota (unter diesen Levingstonius angeführt), S. 139: Delegatorum pro Regina Declaratio, S. 140: Respõsio delegatorum pro Rege (Murray und Genossen), S. 141: Replicatio pro regina. Diese Kapitel Camdens, schon in direkter Rede gehalten, liegen unzweifelhaft der Szene zugrunde.

[3]) Die Technik dieser durchaus undramatischen, nur dialektischen Szene erinnert an Kolczawa. — Der entsprechende Satz der Quelle (Strada S. 266) lautet: „Pontificia[e] Pii V. litterae diro Elizabetham anathemate ferientis, regnorumque jure spoliantis: mota in illam in boreali Anglia nobilium arma: fama nuptiarum Mariae cum Thoma Howardo Norfolciae Duce: auditus Albani Ducis adversus Angliam belli apparatus in Belgio, atque inde transmissus in insulam Marchio Vitellius: haec simul omnia comperta, & tanquam ad Scotiae Reginam liberandam, & in Angliae Imperium, oppressa Elisabetha, sustollendam composita novum ei severiusque judicium intenderunt." Den Heiratsplan Marias, der wenig zu dem überirdischen Tugendbild der Martyrerin paßt, läßt der Dramatiker prüde fort. Eine viel empfindlichere Lücke im dramatischen Aufbau bedeutet aber die Übergehung der Gerichtsverhandlung gegen Maria.

[4]) Vgl. Strada S. 269. Vielleicht darf man aus obigem Text auf den Versuch einer psychologischen Charakterisierung schließen.

[5]) Die Szene ist technisch bemerkenswert: ein Moment der letzten Spannung hebt sich scharf hervor. Zugleich wird durch Elisabeths Traum, den Strada wie Remond (vgl. oben S. 41) schildert, die Stimmung zur Hinrichtung vorbereitet.

nantibus executoribus, cervices, carnifici Regina subjicit, 4) Coelesti genio piaculum detestante.

Die typische Ähnlichkeit sämtlicher Motive dieses Stückes mit den Prager, Neuburger und Eichstätter Dramen ist auffällig durchsichtig. Phantastische Ausdichtungen aber, die den historischen Schicksalsverlauf stören, sind erfreulich vermieden. Streng didaktische Tendenz erweist sich auch hier als Hauptsache und überwiegt dramatische Rücksichten. Das Lehrhafte spricht deutlich aus dem nur in einer klassischen Sentenz mitgeteilten Inhalt der in den vier Zwischenakten eingeschobenen Comoedia: „Decipimur specie Recti (Horat. de Arte Poet. v. 25)." Die Beziehung zur Haupthandlung ergibt sich klar durch die Stellung der Elisabeth und Murrays.

Von dem drückenden Zwange schulmäßiger Rhetorik und der steif formelhaften Dialektik religiöser Kontroverse frei, aber dafür andern inneren und äußeren Rücksichten unterworfen wird der geschichtliche Stoff in einem 1750 zu Gent gespielten Maria-Stuart-Drama. Die Jesuiten wußten sich klug auf die Sonnenseite der öffentlichen Meinung zu setzen; dem Repräsentationsbedürfnis der vornehmen Stände schmeichelnd, gewinnen sie zugleich durch materielle Unterstützung die Armen: Patriziertöchter, deren Vorbereitungsunterricht zum Empfange der Sakramente ihnen anvertraut war, führen als Wohltätigkeitsvorstellung das Maria-Stuart-Drama auf. Die strenge Sitte zwingt den Verfasser, mit nur weiblichen Rollen den Stoff dramatisch zu gestalten. Diese Not wird zur Tugend, sie führt zu einer lebendig anschaulichen Handlung.

Der aufschlußreiche Titel[1]) des Stückes lautet: „VOOR DEN ARMEN. | Maria Stuart | Treur-Spel | Zal vertoont worden | Door de Dochters | Van den Catechismus, | Opgerecht onder de Bescherminge van | D'Aldersuyverste Maget | Maria | In het Collegie der Societeyt | JESU |, Binnen GENDT op den Theater van de Confreri van den | H. Sebastiaen[2]) | Op den

---

[1]) Die im folgenden übersetzte Synopse des Stückes (2 Bl. 4°) findet sich Bibl. de l'Université de l'État, Gand. als Nr. 4 des Sammelbandes: Gand, Jésuites. Théâtre. 1750—73 (Sign. G 6146[4]).

[2]) Der Süden der Niederlande war in den Reformationswirren katholisch geblieben. Albas eiserne Hand hatte dort die Camers van Rhetorica, die dramatischen Handwerkergilden der Rederijkers, aufgehoben. Ihre

15. en 16. Juny[1]) 1750. ten dry uren naer middag. | Tot GENDT, by Jan Meyer, in't gekroont Sweirdt."

Die Quellen des Stückes sind wieder Remond und Hazart.[2])

1. Aufzug: Einige aus Schottland flüchtige Edelfräulein begegnen, über das traurige Los ihrer gefangenen Königin klagend, zu ihrer Überraschung dieser selbst. Sie ist aus dem Kerker (Lochleven) entkommen und nun nach der Niederlage ihrer Anhänger mit einem kleinen Gefolge auf der Flucht nach London, dort den Schutz und Beistand ihrer Base Elisabeth zu suchen.

2. Aufzug: Elisabeth spottet über den katholischen Glauben und freut sich mit den Ihren des Elends in Schottland; mit Befriedigung ver-

---

literarische und theatralische Wirksamkeit wurde von der Behörde verboten, weil sie sich der Verbreitung revolutionärer Ideen und der Beleidigung der katholischen Religion oder geistlicher Personen schuldig gemacht hatten. Diese Camers van Rhetorica sind wahrscheinlich mit den Burgundern aus Frankreich nach Holland gekommen, haben sich hier aber selbständig entwickelt und bis in die neueste Zeit fortgepflanzt. Sie entstammen jenen Zünften dichtender kunstfreundlicher Handwerker, die sich im Ausgange des Mittelalters die Einübung und Aufführung der Mysterien und Mirakelspiele zur Aufgabe gemacht hatten. Die Confreri van den H. Sebastiaen dürfte eine gleichartige katholische literarische Vereinigung gewesen sein, die Privilegien für theatralische Aufführungen hatte, ähnlich wie die berühmte Pariser Confrérie de la Passion, die sich aber durch die Teilnahmlosigkeit des Publikums für ihre Darbietungen schon Anfang des 17. Jahrhunderts gezwungen sah, ihr Hôtel de Bourgogne berufsmäßigen Schauspielern abzutreten.

[1]) Zum Aufführungsdatum ist zu bemerken, daß unter den 25 in Gent von 1750—1773 gespielten Jesuitendramen alle lateinischen und zur Aufführung durch die Studenten des Jesuitenkollegiums bestimmten Stücke nur einen Aufführungstag verzeichnen, dagegen die unter ähnlichen Verhältnissen wie das vorliegende stehenden zwei Daten, und zwar heißt es im Titel des einen Stücks: „Adam en Eva, vertoont ... door de minderjaerige Jongheyd der Sodaliteyt van het Kindeken Jesus Gand 1772, Den 1. Juny voor de Vrouwen, Den 2. Juny voor de Mans. Dasselbe findet sich bei einem Stücke von 1766. Die Wiederholung der Maria-Stuart-Aufführung kann demnach nur den Zweck gehabt haben, beiden Geschlechtern den Besuch der Vorstellung zu ermöglichen.

[2]) Aus Gelehrteneitelkeit sind in der Synopse noch andere geschichtliche Werke angeführt, die als Quellen nicht in Betracht kommen können. Maimbourg, Histoire du Calvinisme, Paris 1682 bringt im Livre III, S. 248 bis 280 Marias Geschichte in nur diplomatisch-politischer Darstellung; das umfangreiche Werk des P. Gabriel Daniel, Hist. de France (1720—25, 1729); übers. von Osterländer u. Jäger 1756—65, streift nur gelegentlich ganz kurz die Schicksale der einstigen französischen Königin (IX, 245 u. X, 260—268).

nimmt sie die Nachricht von Marias Niederlage, Flucht und Ankunft. Doch läßt sie ihrer Verwandten alle Hilfe anbieten und trifft Vorbereitungen zu ihrem feierlichen Empfange. Aber allein zurückbleibend, zeigt sie ihren Haß gegen den römischen Glauben und die schottische Königin.

3. Aufzug: Trotz der Warnung einer englischen Jungfrau vor Elisabeths Falschheit zieht Maria vertrauensselig nach London. Elisabeth kommt ihr selbst entgegen und heuchelt beim Abendessen aufrichtige Freundschaft. Nachdem Maria sich zur Ruhe begeben hat, gibt die Falsche einigen Hofdamen ihre bösen Absichten zu verstehen.

4. Aufzug: Maria, von bangen Träumen geängstigt, wird morgens zu Elisabeth gerufen. Diese macht ihr harte Vorwürfe, erhebt falsche Anschuldigungen gegen sie und droht ihr mit dem Tode, wenn sie nicht sogleich dem Papst und dem römischen Glauben abschwören wolle. Maria erstaunt zwar, bewahrt aber ihre Fassung und erklärt unerschrocken, sie lasse lieber das Leben als den Glauben. Elisabeth läßt sie abführen und trifft Anstalten zu ihrer Verurteilung.

5. Aufzug: Die gefangene Königin bereitet sich zum letzten Kampf, bis sie zum Richtplatz gerufen wird. Dort empfiehlt sie sich von neuem dem Heiland, vergibt Elisabeth und allen, die ihren Tod verursacht haben, stellt ihr Reich und ihren Sohn in Gottes Hand und bietet durch ihren Tod einen schönen Beweis von der Unbeständigkeit des Irdischen und besonders den Katholiken ein erhabenes Vorbild der Standhaftigkeit im römischen Glauben.

Nicht unwahrscheinlich wäre es, daß der letzte Akt sich die lyrische Tragödie Vondels zum Muster nahm oder gar aus Szenen und Stücken derselben zusammengesetzt wurde.

Über den Inhalt des Prologs und Epilogs (Voor-reden und Naer-reden) fehlt jede Angabe; vielleicht wurden beide in allegorischen Bildern gegeben, da für den Prolog drei, für den Epilog vier Darstellerinnen verzeichnet sind, leider aber nur mit den bürgerlichen Namen. Überhaupt sind nur Maria Stuart und Elisabeth genannt, sonst heißt es einfach „Hof der Stuart" (vier Mädchen), „Schottische Edelfräulein" (vier), „Elisabeths Hof" (acht). Statt der Zwischenspiele wurde nach holländischem Bühnenbrauch ein lustiges Nachspiel ohne jede Beziehung zur Handlung gegeben. Dies Nachspiel[1]) hat wieder einen eigenen, von einer Person gesprochenen Epilog.

[1]) Inhalt und Lehre der Komödie sind in dem Spruche ausgedrückt: Een Kind al te vel getoeft — d'Ouders dikwils meest bedroeft (Ein Kind zu zärtlich liebgehegt — Gar oft der Eltern Schmerz erregt). Die Personen des Lustspiels sind: Mama und ihre Kinder Bello, Carlo, Fille; ferner Françoise, Lyn, Griet; Grandmama und ihre Schwester; erste „Mevrouw" und ihre Tochter Mitje, zweite „Mevrouw" und ihre Kinder Clairo und Cathoke.

Ist in der Lateinschule der Jesuiten die dramatische Aufführung nur mehr Mittel zu streng pädagogischen Zwecken, hier wollen durch sie junge Mädchen Vergnügen und Unterhaltung haben und geben. Wie hätte sich auch die frische Einfalt, das gefühlvollere Empfinden der Mädchen zu dem pedantisch steifen Stil und starr zelotischen Dogmatismus der gelehrten Schulkomödie gestellt! Die religiöse Kontroverse scheidet nun zwar in dem Genter Drama keineswegs aus[1]), doch muß sie schon mit Rücksicht auf die Darstellerinnen ins mehr Gefühlsmäßige übersetzt werden. So kommt Leben in die Schatten der Schulkomödie, die nun menschlich zu denken, zu fühlen und sich zu geben beginnen.

Wie in Schillers Drama treten sich zwei leibhafte, lebenswahre Frauen entgegen, die eine gut, sanft, treu und schuldlos, die andere voll Falsch, Bosheit und Härte. Ist ihr Konflikt auch seicht motiviert und etwas willkürlich herbeigeführt, so kommt doch der ideelle Gegensatz der Dogmen schon aus hohler Dialektik fast ins rein Menschliche übertragen zum Ausdruck. Daneben haftet besonders dem dritten Akt etwas erfreulich Bodenständiges an; schon aus der knappen Inhaltsangabe heraus fühlt man das gemütlich-behäbige, irdischen Genüssen[2]) nicht abgeneigte Naturell des Niederländers.

Die Bühne, auf der das Stück gespielt wurde, kann nicht mehr das offene Theater der Rederijkers gewesen sein, das Jonckbloet[3]) grade aus Gent vom Jahre 1539 beschreibt. Die seit Mitte des 17. Jahrhunderts in Holland erbauten Theater mit geschlossenem Raume behielten aber im wesentlichen die Einrichtung der alten offenen Bühne bei. So ist auch das

[1]) Es ist verfaßt „zur größeren Ehre Gottes und zur Verbreitung der christlichen Lehre“, wie die Schlußbemerkung sagt.

[2]) Festmahle sind zwar ein unumgängliches technisches Requisit der Jesuitendramatik, verleugnen sich aber wie in Kolczawas Stück nie als bloße Verlegenheit um Motivierung oder als Zwangsmittel zur Aufhäufung von Dialektik. Hier jedoch gibt sich die Situation ganz ungezwungen natürlich.

[3]) Geschichte der niederländischen Literatur, deutsche Ausgabe von W. Berg und Martin, Leipzig 1872; vgl. I, 399; II, 177.

Theater der Genter Sebastian-Brüderschaft ähnlich der Amsterdamschen Bühne der Akademie Coster's zu denken; diese war „einige Fuß höher als der Boden des Zuschauerraumes und hatte eine feststehende Dekoration. Die vorderen Seitenwände — Kulissen kann man sie eigentlich nicht nennen — stellten ein Gefängnis vor. Dieser vordere Teil konnte durch einen Vorhang von dem übrigen Raum abgeschieden werden. Den mittleren Teil der Bühne nahm zu beiden Seiten eine von hohen Säulen getragene Galerie ein. Im Hintergrunde sah man, ebenfalls auf Säulen ruhend, ein Portal mit Kronleiste und Fries, darunter stand ein Thron, darüber befand sich ein zweiter Portikus, welcher eine Art Estrade bildete, wie die Theatertradition sie verlangte." — Das obere Geschoß diente wahrscheinlich zur Darstellung von Tableaux oder allegorischen Szenen, die in unserem Schuldrama fehlen.

Einer derartigen Bühne bequemt sich die Handlung des Genter Dramas wohl an.

Der typischen verwirrenden Vielgestaltigkeit des katholischen Ordensschuldramas begegnen wir wieder bei einer im Jahre des Hubertusburger Friedens von den Schülern des Benediktinerstifts Admont aufgeführten Maria Stuart-Tragödie. Die Perioche des Stückes befindet sich handschriftlich in der Stiftsbibliothek Admont.[1])

Der Titel lautet: „Innocentia temeraria suspicione nocens, iniquo judicio rea, injusta nece oppressa. Seu Maria Stuarta Regina Scotiae temere suspecta, inique judicata, injuste necata ab Elisabetha Angliae Regina in Theatro Tragice exhibita a juventute studiosa Admontensi Anno Salutis 1763." — Nach

[1]) Diese ließ mir freundlichst eine Abschrift zukommen. Das Original scheint mangelhaft, verderbt, seine Entzifferung schwierig zu sein. Da mir Einsicht in das Original versagt ist, kann ich nicht verbürgen, ob die Wiedergabe nicht Irrtümer enthält. — Signatur der Handschrift 35/60. Fol. Pap. 10 S. — Das Original lag aus auf der Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. (Vgl. Zeidlers „Fachkatalog der Abteilung für Deutsches Drama und Theater, Wien, im Selbstverlag der Ausstellungskommission, 1892. S. 74 Nr. 17.)

dem Argumentum[1]) folgt die Periocha Tragoediae de Maria Stuarta Scotorum Regina.

Actus I^mi^ Scena 1ma. Duo Scotiae Proceres, videlicet Harrisius et Flaminius inter Britanniae fines recepti de Maria Stuarta (!) Scotorum Principis absentia anguntur.[2]) Scena 2da. Iidem a mendico et augure Stuartae fata explorant. Scena 3^tia^. Stuarta suo pulsa regno, ut vitae consuleret, virum induit, bonis fidelibusque Scotis comitantibus in Angliam sequitur se ideo asylum obtinuisse credens, quia ad Elisabetham cognatam suam, tunc Angliae reginam venisset, a qua saepius fuerat invitata. Scena 4ta. Haec nil tale timens longae ac molestae custodiae[3]) traditur. Scena 5ta. Elisabeth senatui anglico indicat Stuartae in regnum adventum hancque ficte variis de criminibus ream compellat.[4]) Scena 6ta. Nuncio de Stuartae custodia comperto Elisabeth[5]) furorem inter et timorem fluctuat. Scena 7ma. Harrisius sibi vitam adimere statuit, dum se infaustum Stuartae nuncium fuisse cognoscit. Scena 8va. Proceres e Scotia venientes spe liberandi Stuartam solantur (?) Harrisium.[6]) Scena 9na. Stuarta luget fortunae metamorphosin. Scena 10ma. Stuarta Murajo fratri spurio veniam delictorum indulget, quem et futurum salutis authorem autumat.

---

[1]) Gegen den sonstigen Brauch sind die Quellen des Stückes nicht angegeben. Es hält daher schwer, den Inhalt der Szenen überall eingehend und richtig zu deuten.

[2]) Ich fasse die Eingangssituation so, daß Herries und Fleming die Elisabeth um Schutz und Aufnahme für Maria gebeten haben und diese nun in Sorgen erwarten. Damit stimmt die 7. Szene. Das Rollenverzeichnis nennt unter den Freunden und Anhängern Marias einen „Cursor Lenton". Nun sagt Camden S. 133: „Praemisit (scil. Maria) ad eam (scil. Elisabeth) Ioannem Betonium cum adamante, quem in mutuae benevolentiae symbolum ab ea prius acceperat, qui significaret se in Angliam venturam . . ." Unzweifelhaft ist der „Lenton" des Stückes identisch mit Beaton und spielt in den ersten beiden Szenen. Seite 135 schreibt Camden, daß Maria von Carlisle aus die Elisabeth „per litteras, & per Maxwellum Baronem Herisium iterum summopere obsecrat." Das scheint auf Camden als Quelle zu weisen. Der 1. Akt des Admonter Stückes zeigt große Ähnlichkeit mit dem 1. Akt des Prager Dramas.

[3]) Das Rollenverzeichnis (Personae et Actores partis Angliae) nennt den Kerkermeister Scrupus (Lord Scrope, Marias Hüter in Bolton). Camden S. 147.

[4]) Die Abschrift hat compellet.

[5]) Nebenpersonen: Zwei Pagen (duo Ephoebi) und der Kammerdiener (cubicularius) Kufin (?).

[6]) Das Fragezeichen in der Abschrift; diese schreibt stets, wohl versehentlich, Hanisius.

Actus II di Scena 1ma. Nordfolkius Elisabethae Dynasta cum sociis Murajum inquirit, quem obvium a Stuarta habet.[1]) Scena 2da. Murajus attestantibus Scotis perversis coram regina Angliae Stuartae crimina exponit, quae tamen ficta et malevolorum obtrectationes erant. Scena 3tia. Scoti eos contra fideles Stuartam innocentem perorant; in hac verborum pugna ab Elisabetha Nordfolkius cum sociis judex, qui litem dirimat, constituitur. Scena 4ta. Manes conjugum duorum[2]) Stuartae apparent in somno. Scena 5ta. Scoti fideles se ad Angliae tribunal esse abituros affirmant, ut Stuartam ab omni scelere immunem probent. Scena 6ta. Legatus Galliae ac Scotiae[3]) Stuartam suo regno restituere adlaborant. Scena 7ma. Elisabeth inani spe redeundi ad thronum Scotiae laetat[4]) Stuartam. Scena 8va. Tres Scotiae rustici[5]) cum mendico super Stuarta sorte disserunt. Scena 9na. Hi colloquium

---

[1]) In der Abschrift lese ich: „Nordfolkius Elisabethae Dynastae cum sociis Murajam inguisit . . .“ Den Schluß könnte man = quem obviam habet“ fassen (dem er begegnet, als dieser von seiner Schwester gegangen war), oder „da er ihn gegen Maria freundlich gesinnt hält.“ Die erste Auffassung scheint näher zu liegen; überdies haftet ihr die zweite Lösung im Nebensinn an. — In der Tat war Murray zu einem Vergleiche mit Maria geneigt. Norfolk plante damals schon die Ehe mit Maria und veranlaßte Murray, die kompromittierenden Kassettenbriefe zu verheimlichen. Dadurch nahmen die Verhandlungen der in York tagenden Untersuchungskommission (1568) wirklich zunächst eine günstige Wendung für Maria, die indessen nicht von langer Dauer sein konnte, da Norfolks und Murrays Interessen auseinandergingen. (Vgl. Gaedeke, 5. cap., bes. S. 183 ff.) Davon sagt allerdings Camden nichts. — Zu der Konferenz von York hatte Elisabeth außer Norfolk den Grafen Sussex und Sir Sadler gesandt. Das Rollenverzeichnis nennt Satlerius und Kuefey (so die Abschrift; im Original dürfte leicht Sußex anzunehmen sein); ebenso nennt es der Reihe nach Marias Ankläger: Murray, Morton, Pitcairn (hier Petronius statt Petcarnius wie Camden schreibt), Lindsay (hier Lindes), Mackgill (hier Margillinus), Buchanan, Lethington (für diesen hier Duglaß); nur Adam Bothwell fehlt. Auch die Namen der Vertreter Marias sind mit den historischen zu identifizieren: Harrisius = Herries, Galbinius = Gavin Hamilton, Leslaeus = Lesley Bischoff von Rosse, Lochimovarus = Gordon of Lochinar, Colbrenius = Cockburn. Boyd und Livingstone fehlen hier. — Als Marias Getreue werden im Rollenverzeichnis noch genannt Egilton, Cassilis, Krafurt (= Crawford?)

[2]) Selbstverständlich nicht der Geist des ruchlosen Bothwell: das Rollenverzeichnis sagt: Spiritu (!) Francisci regis Galliae, Darlaej comitis.

[3]) Ihre seltsamen Namen sind Rosce und Hulton.

[4]) In der Abschrift deutlich: „loctat.“

[5]) Ihre Namen: Strobon, Puglas (im Original Duglas?), Ramhus (?) sind offenbar verderbte Latinisierungen.

idem instituunt cum Augure et Eremita. Scena 10ma. Tribunal anglicum, in quo a Nordfolkio judice Stuarta a crimine absolvitur, nec tamen a carcere dimittitur.

Actus III^{tii} Scena 1ma. Murajus a Nordfolkio studiosius, quam aequius fuisse absolutam contendit. Scena 2da. Stuarta squalorem carceris patienter tolerat respuitque iniquissimas conditiones ab Elisabetha oblatas. Scena 3^{tia}. Elisabeth Stuartam carcere acriori morte affici jubet; mortis tamen sententiam revocat ocius. Scena 4ta. Nordfolkius judex et catholicus quidam ad supplicium rapiuntur et illius caput, hujus corpus ante Mariae conspectum ejusque in terrorem et ignominiam exponuntur.[1]) Scena 5ta. Legatus Galliae et Scotiae belli comminatione Stuartam in libertatem asserere student. Scena 6ta. Stuarta de arctioris carceris . . . queritur . . . comitum . . .[2]) Scena 7ma. Stuarta tribunal anglicum subire cogitur.[3]) Scena 8va. Sententia mortis in Stuartam jussu Elisabethae fertur eique intimatur. Scena 9na. Stuarta Scotos ex aula Londina redeuntes de infamia contra se mortis lata sententia edocet. Scena 10ma. Capitale supplicium Stuartae securis trina percussione infligitur.[4])

Das Stück zeigt einige auffällige Ähnlichkeiten mit der Tragödie „Zeno sive Ambitio Infelix“ des Jesuiten Josef Simon[5]), dessen Werke gedruckt und verbreitet waren und dem Admonter Dramatiker bekannt sein konnten. Nach einem exponierenden Geisterprolog befragt dort Zeno — wie hier Harrisius und Flaminius ebenfalls in der zweiten Szene — einen Meister, der schwarzen Magie; dieser beschwört Dämonen — der Syllabus des Admonter Dramas verzeichnet ebenfalls drei Dämonen, deren Erscheinen man mit größter Wahrscheinlichkeit nur in diese Szene setzen kann. Im Zeno beschreibt der Magier den Feind Zenos:

---

[1]) Geschah 1585. Vgl. Dr. Gilbert Stuart, History of Scotland, from the establishment of the reformation till the death of Queen Mary. A new edition in 2 vols. Lond. 1782. II 309.

[2]) Die Abschrift vermerkt zu dieser Szene: „unleserlich.“

[3]) Als Senatus Anglicorum ist angegeben: Cancellarius Bacon, Hatton, Beal, Piny (?), Warwik, Walsington (!), Leycester; als Commissarii: Salisbury, Kent, Borest (??) (= Buckhurst?), Simhort (??).

[4]) Ob oder wie der dreimalige Hieb auf der Bühne geschah, entzieht sich jeder Einsicht. Vgl. oben S. 16. In der Hinrichtungsszene mögen nach dem Syllabus Actorum aufgetreten sein Marias Dienerinnen Akinia (=?) und Queneda (= Kenedy), ihr Leibarzt Burgon, der Pastor Calvinianus, 6 milites, der Henker und sein Gehilfe.

[5]) Vgl. Zeidler a. a. O. S. 34 ff.

„Alumnus aulae, fronte mentitur fidem
Jus fas'que verbis, corde meditatur nefas."

Das stimmt wörtlich auch auf Murray, in dem Maria selbst einen Retter erhofft (I 10).[1]) Auch die Szene I, 5 der Admonter „Maria Stuart" entspricht in Inhalt und Bedeutung für die Handlung ganz der ersten Verhandlungsszene (I, 5) des „Zeno".

Visionen und Träume fehlten in keinem der vorhergehenden Maria Stuart-Dramen; hier begegnen wir zum ersten Male der Rolle des Schicksalkünders, des Vermittlers zwischen der irdischen Welt und höheren Mächten, die im Ordensschuldrama ebenso beliebt ist, ja noch häufiger vorkommt als im weltlichen, germanisch-shakespearischen oder romantischen Drama, wie das mittelbar die Mahnung des Lehrplans für die süddeutsche Jesuitenordensprovinz beweist: „Caveatur ne, quod justam reprehensionem habet, in omni actioni producantur daemones, mendici, potatores . . ." Ob der „Augur" nun hier als geheimnisvoller Schwarzkünstler, als Magus oder Astrologus zu denken ist, bleibt zum mindesten fraglich; der Bettler aber, dem der Himmel nach christlicher Anschauung besondere innere Gnade verleiht, der von irdischem Besitz entäußert in Nachfolge Christi nur jenem Leben lebt, sowie die volkstümlich legendenhafte Gestalt des Einsiedlers sind sicher nur Ausdeuter der göttlichen Vorsehung und ziehen ergebungsvoll abgeklärte Weisheitslehren aus Marias leidvollem Schicksal. Die Szene des Eremiten (II, 9) mag eine ähnliche dramatische Bedeutung und ähnlichen Stimmungsgehalt haben wie im Macbeth die Schlußszene des zweiten Aktes (Rosse und ein Greis); der vorhergehenden Bauernszene war höchstwahrscheinlich ein komisches vulgäres Element wenigstens beigemischt. Diese Vermutung wird dadurch gestützt, daß im Rollenverzeichnis ein Schenkwirt, caupo, angeführt ist — eine uralte komische Figur.[2]) Die

---

[1]) Nach der Inhaltsangabe liegt es nahe, in dieser Szene eine Zusammenkunft Marias mit Murray anzunehmen, die, an der Stelle der Handlung ungeschichtlich, nur der Tendenz dienen, Marias Sanftmut und Gutherzigkeit im Gegensatz zu Murrays niederträchtiger Heuchelei verklären soll.

[2]) „Die bunte Reihe typischer Komödiengestalten vom Sklaven und Parasiten der jüngeren attischen Komödie bis zu den derben Gesellen des deutschen Fastnachtspiels begegnen uns auch im Jesuitendrama wieder"

eben gekennzeichneten Szenen bringen die Beziehung des geschichtlichen Vorganges zur göttlichen Welt zum Ausdruck, deuten die Handlung im spirituellen und moralischen Sinne und treten ganz an die Stelle des in den früheren Dramen typischen Kommentars der allegorisch-symbolischen Nebenhandlungen. Vielleicht darf man das als einen Fortschritt mit der Zeit ansehen, daß die Personifikationen scholastischer Begriffe volkstümlicheren Phantasiegebilden weichen. — Nur noch zwei der von der katholischen Weltanschauung fast unzertrennlichen allegorischen Personifikationen spuken im Rollenverzeichnis des Admonter Stückes, Desperatio und Spes; es ist anzunehmen, daß die beiden Figuren zugleich mit den Geistern der Gatten Marias (II, 4) erschienen, vielleicht auch in der Klageszene der Schottenkönigin (I 9).[1])

Seltsam ist, daß unter den Personen auch Marias „Filius Princeps Jacobus" angeführt wird. Das Szenar bietet keinen Anhalt zu einem Schluß auf seine Rolle in der Handlung. Dem Tenor des Stückes könnte etwa nur eine ähnliche Stellung Jakobs zum Schicksal seiner Mutter entsprechen wie im Neuburger und Eichstätter Drama, zumal er unter den „Personae et Actores partis Scotiae", d. h. den Freunden und Verteidigern Marias genannt ist.[2])

Im ganzen betrachtet, scheint das Admonter Drama reichlicher und sachlicher als die früheren Ordensschuldramen den geschichtlichen Stoff auszubeuten. Auf der dramatischen Partei der Hauptperson kommt das positiv aktive Element stark zur Geltung in den Bemühungen der schottischen Freunde Marias,

---

(Euphorion II 280, Bahlmann.) — J. Zeidler, die Schauspieltätigkeit der Schüler und Studenten Wiens, 18. Gymnasialprogr. Oberhollabrunn 1888, S. 34).

[1]) Weniger wahrscheinlich I 2 oder II 9.

[2]) Die „Scoti malevoli" bilden eine besondere Gruppe. — Sollte Jakobs Auftreten gar in die nicht zu entziffernde Szene III 6 zu legen sein? — Im V. Akt des „Zeno" wird der Biedermann des Stückes, Pelagius, unschuldig zum Tode verurteilt. Die Szene erfährt eine Steigerung: der Sohn des Pelagius erscheint für seinen Vater flehend (Zeidler 57). Die Vermutung, daß Jakob III 7 dieselbe Rolle spielt, ist nicht ganz abzuweisen; die voraufgehenden Bemühungen der Gesandten widerlegen sie nicht; Jakobs Bitte würde nur eine Steigerung des Motivs bedeuten (vgl. das Neuburger und Eichstätter Drama).

der Gesandten und Norfolks, der hier zuerst unter den katholischen Ordensschuldramen als tragische Nebenfigur hervorgehoben wird. Dieser Rolle mußten die Zuschauer eine ungeteiltere und darum regere und tiefere Teilnahme entgegenbringen als den Verschwörern des Prager Dramas. Freilich ist kaum anzunehmen, daß der Benediktiner-Dramatiker die Rolle Norfolks in ihrem dramatisch-poetischen Kern erfaßt hat: nur Liebe zur Gerechtigkeit wird den Unglücklichen hier zur Verteidigung Marias treiben; und eine einzige trockene Verleumdungsszene des Bösewichtes Murray genügt, sein trauriges Ende herbeizuführen. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts kommt es dem katholischen Ordensdramatiker mehr an auf die Sache, die Maria vertrat, als auf ihre Persönlichkeit und auf die Persönlichkeiten ihrer Umgebung. Die Motive der Liebe und Eifersucht passen nicht in dieses geistige, fast möchte man sagen geistliche Milieu.

Die jüngste mir bekannte Aufführung eines Maria Stuart-Dramas auf der Bühne einer Klosterschule fand 1767 im schwäbischen Benediktinerstift Ottenbeuren statt. Zeidler entwickelt[1]) die Entstehung der Schulkomödie in diesem ehrwürdig alten und reichen Kloster, weist auf den Einfluß des Dillinger Jesuitenseminars, der erst durch die Verbindung mit der Salzburger Benediktiner-Universität vermindert wurde, wo mancher schwäbische Ordensmann als Lehrer oder Schüler und Schauspieler am glänzenden Akademietheater[2]) wirkte. Bei

---

[1]) Organ für Geschichte, Altertumskunde, Kunst und Kultur der Diözese Rottenburg und der angrenzenden Gebiete, 18. Jahrg. Stuttgart 1899, S. 129 ff.

[2]) Vgl. H. F. Wagner, Theaterwesen in Salzburg, Salzburg 1893. Das 544 Stücke aufzählende „Verzeichnis von Theater-Programmen, Dramen, Tragödien, geistlichen und weltlichen Singspielen, Opern . . . welche seit der Gründung der salzburgischen (Benedikt.-)Universität im Jahre 1620 bis zum ersten Jahrzehnt dieses Jahrhunderts im Akademischen und im Hoftheater von Seite der studierenden Jugend zur Aufführung gelangten“, enthält kein Maria-Stuart-Drama. Die „Innocentia dolo circumventa“ (Nr. 61), „Innocentia calumniis oppressa“ und ähnliche Titel weisen nicht auf den Stoff, denn Nr. 77 verzeichnet „Innocentia dolo circumdata seu Demetrius“, von demselben Verfasser wie das erstgenannte Stück, mit dem es wohl identisch ist. Alle „Innocentia-“ und „Virtus-“ Titel auf ihren stofflichen Gehalt zu prüfen, diese endlose Arbeit mußte

diesen Beziehungen ist der Verlust des als „Oper“ bezeichneten Maria Stuart-Dramas recht bedauerlich, und um so mehr noch, da von den zahlreichen Theaterstücken des als trefflichen Komponisten gerühmten Verfassers, P. Franz Schnitzer, „die muntere Laune, gefälliger, ungesuchter Witz, Bestimmtheit im Ausdruck, die unverbrüchliche Treue, mit der er den jedesmaligen Charakter der handelnden Personen zu bezeichnen verstand“, lobend hervorgehoben wird. Das Stück dieses vielseitigen Klosterbruders, der Musiklehrer, Chorregent und Küchenmeister war [1]), führt den Titel: „Regia innocens atque pia impiae crudelitatis hostia sive Maria Stuart, Scotorum regina, perfidia suppressa, crudeliter mactata.“ [2])

1773 wurde der Jesuitenorden aufgehoben, schon 1768 wurden in Österreich durch kaiserliche Verordnung jegliche Schulaufführungen verboten mit der Begründung, daß die zahlreichen und langwierigen Proben neben anderweitigen Vorbereitungen (Beschaffung der Kostüme usw.) viel Zeit in Anspruch nähmen und die Schüler von ernster Arbeit ablenkten. Doch starb nicht aus, was die Jesuiten gesät hatten. Nicht nur in den Schulen hatten sie und die ihnen nachahmenden anderen Orden durch Pflege theatralischer Übungen ihre glaubenerhaltenden Ziele zu erreichen gesucht; ihre noch heut in den Oberammergauer

---

ich mir, wohl auch ohne Nachteil, versagen. — Gelegentlich sei bemerkt, daß mir ein Maria Stuart-Drama aus einer französischen Ordensschule nicht bekannt wurde. Auch Ernest Boysse, Le Théâtre des Jésuites, Paris 1880, verzeichnet keins. Vgl. aber unten, Kap. IV, Maria Stuart in der klassizistischen Tragödie, und Anhang II.

[1]) Vgl. F. J. Lipowsky, Baierisches Musik-Lexikon, München 1811, Seite 314.

[2]) Vgl. August Lindner, die Schriftsteller und die um Wissenschaft und Kunst verdienten Mitglieder des Benediktiner-Ordens im heutigen Königreich Bayern vom Jahre 1750 bis zur Gegenwart. 2 Bde. Regensburg 1880, G. J. Manz. II, 84. — Lindner gibt an, daß die Musik zu „Maria Stuart“ verloren sei. Der Text ist ebenfalls unauffindbar, in München nicht vorhanden. Das Kloster Ottobeuren, das durch die Säkularisation am Anfang des 19. Jahrhunderts sehr viel von seinen literarischen Schätzen verlor, besitzt nach den mir von dort freundlich zugegangenen Nachrichten überhaupt nur noch 15—20 Stück, darunter nicht Schnitzers Maria Stuart. Auch die Fürstl. Öttingische Bibliothek Maihingen—Marktoffingen, in die viel Klosterliteratur, auch aus Ottobeuren übergegangen ist, besitzt das Stück nicht.

Passionsspielen — diese erscheinen abhängig vom Kloster Ettal — fortlebende dramatische Wirksamkeit hatte auf die weitesten Schichten der Gesellschaft Einfluß gewonnen, an den Höfen Münchens und Wiens so gut wie in bürgerlichen und ländlichen Dilettantenkreisen. August Hartmann[1]) berichtet von einem bürgerlichen Dilettantentheater in Dachau in Bayern, dessen Spielplan[2]) ersichtlich in Stoff und Form von dem Schema des Jesuitendramas abhängig ist. Darunter befindet sich auch eine „Tragoedia daß ist die in grausammer Peyn vnd Marter standthafft verblibene Maria Stuarda, Königin in Frankhreich, Engel- vnd Schottlandt, vorgestellt in theatralischen Entwurff einer wahrhafften Geschicht, mit Musikalischen Chor begleittet. Durch Franc: de Paula Kiennast, Org.: et ludi Mag: in Dachau ao. 176 . .“ Die Handschrift dieses Stückes war mir leider nicht zugänglich.[3])

Während in den Städten aber derartige Schauspiele doch bald durch die modischeren Darbietungen der Berufsschauspieler verdrängt wurden, hielten sie sich zäh im Volke, besonders in den Gebirgsdörfern Oberbayerns und Tirols. Schon in den frühesten Zeiten hatte die Kirche das Volk zu den dramatisch-theatralischen Ausgestaltungen der rituellen Gebräuche herangezogen, zu Passions- und anderen religiösen Spielen; und die von der Kirche geweckte und genährte Lust des ländlichen Volkes am Komödiespielen wurde in diesen Gebirgsgegenden noch unterstützt durch den individuellen lebhaften Charakter des Menschenschlags, seinen natürlichen Hang zur Unterhaltung.

---

[1]) Volksschauspiele, in Bayern und Österreich-Ungarn gesammelt. Leipzig 1880. S. 439 ff.

[2]) Darunter auch eine „Joanna von Arc“, deren Rolle die Tochter des Schulmeisters und Verfassers Kiennast spielte. Eines der dort angeführten Stücke („Clarindus“, Nr. 2) bringt nach Hartmanns Angabe einen Grundriß der Bühne, Äußerungen über die Verteilung der Vorhänge und der zum Wechseln eingerichteten Kulissen, sowie der Lampen. — Vgl. Oscar Brenner, Altbayerische Possenspiele für die Dachauer Bühne bearbeitet von Franz von Paula Kiennast († 1783), München 1893 (behandelt leider nicht das Maria Stuart-Drama).

[3]) Wie ich in letzter Zeit erfuhr, ist es jetzt im Besitze des Herrn Dr. Hartmann, Bibliothekars an der Münchener Kgl. Hof- und Staatsbibliothek.

„Ein Volk, welches einerseits für die Religion seiner Väter enthusiastisch eingenommen, andrerseits aber von seiner Religion grob sinnliche und materielle Begriffe hat, nur ein solches Volk kann für grotesk religiöse Spiele eine entschiedene Vorliebe hegen.“ [1]) Die schärfsten Maßregeln einer prüden Reaktion konnten den natürlichen Trieb des Volks zu diesen Aufführungen um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts nicht ersticken. 1791 erläßt das bischöfliche Ordinariat Brixen auf Veranlassung des k. k. Guberniums ein scharfes Verbot an die Geistlichkeit des Oberinntals, „bei derlei sittenverderblichen Bauernspielen persönlich anwesend zu sein, und noch weniger dem Landvolk, wie es damals zur Erhaschung weniger Bauerngunst von manchem unbesonnenen Priester unternommen wurde, zu derlei Schauspielen irgend eine Anleitung zu geben, oder einen Entrepreneur zu machen.“ Ungehört verhallten Stimmen, die es einer einsichtsvollen und weisen Regierung nicht für würdig erklärten, eine edlere Geisteskraft der Nation auszutilgen, und bloß die bei solchen Volksfesten nur allzu natürlichen Mißbräuche und kleinen Nebenübel durch religiöse Belehrungen und weise Polizeimaßregeln beseitigt sehen wollten. Aber noch ein Bericht des Landgerichts Klausen von 1816 muß erklären[2]): „Die bisherige Erfahrung hat es deutlich erwiesen, daß in Tirol durch die wiederholten Verbote der Bauernkomödien und Passionsspiele die Komödien-Manie unter dem Volke nun wiederum neulich angefacht wurde. Das eingewurzelte: Nitimur in vetitum, behielt die Oberhand und die Komödien wurden trotz alles Verbietens gespielt.“

So wurden auch in mehreren tirolischen Ortschaften Maria Stuart-Dramen aufgeführt, die miteinander in Beziehung stehen. Am 15. Februar 1749 lag den Innsbrucker Behörden ein Gesuch der dortigen Gemeinde St. Nikolaus um Aufführungserlaubnis des „Schauspiels der h. Stuardae“ vor; desgleichen am 22. III. 1755, die Genehmigung zur Vorstellung der „Tragoedia der Königin in Schottland Mariae Stuarda“ wurde aber versagt. Dagegen bewilligte man in Hall am 7. Juni 1759 die Auf-

---

[1]) Aus einem von Pichler, Über das Drama des Mittelalters in Tirol, Innsbruck 1850, S. 76, angeführten Bericht des Kreisamtes Botzen.

[2]) Pichler a. a. O. S. 74.

führung eines Schauspiels Maria Stuart.[1]) Der handschriftliche Text eines Volksdramas über den Maria Stuart-Stoff aus dem Jahre 1766 wurde in Telfs aufgefunden. Doch ist dort in diesem Jahre keine Aufführung feststellbar, dagegen nach September 1766 in dem nahegelegenen Imst, zu dessen Kreisamt Telfs gehörte. Diese Handschrift ist nicht Originalfassung, sondern selbst Abschrift und dürfte sicherlich aus einer Jesuitenkomödie hervorgegangen sein.[2]) Ferner ist vorhanden ein gedrucktes Szenarium zu einer Maria Stuart-Aufführung in Hötting bei Innsbruck vom Jahre 1768, das inhaltlich mit der älteren Handschrift ganz übereinstimmt und von einem nicht unpoetischen Kopf in Alexandrinern verfaßt ist. Nach dem März 1769 erfolgte eine Aufführung in Fulpmes (Stubay); 1802 fanden sechs Vorstellungen in Telfs nach dem handschriftlich im Innsbrucker Museum Ferdinandeum erhaltenen Text statt. Zur Zensur wurde noch die Handschrift von 1766 eingesandt, und nachher erst das neue Buch[3]) in Gebrauch genommen. Pater

[1]) Vgl. Adalbert Sikora, Zur Gesch. des Volksschauspiels in Tirol; Archiv für Theatergeschichte. Im Auftrage der Gesellschaft für Theatergeschichte herausg. von Hans Devrient. II. Bd. Berlin 1905. S. 26, 30 und 42, 32 und S. 47 Nr. 143 und 153 und 6, 48 f. Nr. 168.

[2]) Diese textgeschichtlichen Bemerkungen verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn Adalbert Sikora, Schriftstellers in Innsbruck, der fast gleichzeitig mit mir, aber einem andern Ziele, der Erforschung des tirolischen Volksdramas überhaupt zustrebend, sich mit dem tiroler Maria Stuart-Drama beschäftigte. Ich war daran, die Vorbereitung einer Ausgabe des jüngsten Textes abzuschließen, als ich von Herrn Sikoras gleichzeitigen Studien Nachricht erhielt und in seinen Mitteilungen manche meiner Vermutungen bestätigt fand. Ich gab meine Nebenarbeit auf, da ich nicht hoffen konnte, durch Nachfragen aus der Ferne dieselben reichen und sicheren Ergebnisse zu erlangen wie ein im Forschungsgebiet selbst heimischer Forscher.

[3]) Innsbrucker Mus. Ferd., Sign. 30. b. 4. Folio, in Pappdeckel gebunden mit Aufschrift: „Maria Stuarda | Königin uon Schott- | land.“ Das erste Blatt trägt den Vermerk „v Dögenhart Anton zu Telfs 1800 Dieses Bihlein“ (der Schreiber oder Besitzer der Handschrift?); auf dem zweiten Blatt folgt das Personenverzeichnis (17 Rollen, dazu ein Henker und Statisten, der Geist des Heinrich, Teufel und mehrere allegorische Gestalten); auf dem dritten Blatt die Überschrift: „Prologus zum Trauerspiel Maria Stuarda | Königin von Schottland“; darunter „Verfasset von Hochwürdigen Patter Englvertus Schmidl [Scheindl?] Franziskaner in Telfs pro año 1802.“ — Blatt 4—11 enthält den Prolog, Blatt 12—16 die

Engelbert Scheindl besorgte die Bearbeitung des alten, allerdings etwas mangelhaften Textes. Er benutzte dabei zumeist die von drei verschiedenen Händen schon an dem Text von 1766 vorgenommenen Verbesserungen; an mehreren Stellen verbesserte er selbst. Vor allem teilte er die Alexandriner[1]) bei der Cäsur ab. Manchmal zeigt sich, daß er gar kein Verständnis für diese Versform hatte, indem er in mehreren Fällen aus dem ursprünglichen Verse drei machte. Dagegen suchte er überall den wohl manchmal schauderhaften Rhythmus zu verbessern, durch Streichung von Silben und Worten und durch Umstellung der Worte. Natürlich „modernisierte" er auch die Schreibung.

Die folgende Analyse des tirolischen Schauspiels, das — ein Ausläufer des volkstümlichen Mysteriendramas — noch nach Schillers Maria Stuart aufgeführt wurde, hält sich an den Text von 1802.

Scheindl macht aus dem Szenar von 1766 die Prologe seiner Bearbeitung. — In den einfachen, mittelalterlichen, religiösen Volksspielen begrüßte der Praecursor die Zuschauer und machte sie mit Inhalt und Tendenz der folgenden Darstellung bekannt[2]); die Jesuitendramen beginnen ebenfalls mit einem be-

---

Texte der musikalischen Zwischenspiele; das Drama selbst mit Epilog umfaßt 176 Seiten. Zeidler, der die Handschrift auf der Internat. Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien 1892 ausstellte (vgl. den Fachkatalog der Abt. für deutsches Drama S. 72, Nr. 1), gibt nach der fehlerhaften Paginierung der Handschrift ihren Umfang auf nur 174 Seiten an und liest den Namen des vermeintlichen Verfassers des ganzen Dramas Schmidl. Ich schließe mich Sikoras Lesung „Scheindl" an. Beide Entzifferungen sind wohl möglich.

[1]) In dieser Versart sind die meisten Tiroler Volksdramen um 1800 verfaßt. Vgl. Hartmann a. a. O. S. 339 u. ö.

[2]) Höchst bemerkenswert ist, daß auch das weltliche volkstümliche Theater gleichartige stumme Szenen verwandte. Creizenach schreibt (Kürschners deutsche Nationalliteratur XXIII, S. XC): „Auch der Gebrauch, vor dem Beginn eines Aktes den Inhalt desselben in einem lebenden Bilde vorzuführen, ein Gebrauch, der aus dem eingelegten Schauspiel im Hamlet bekannt ist, scheint nach Deutschland verpflanzt worden zu sein. In dem Druck der englischen Komödien finden wir hiervon allerdings keine Spuren, dagegen wissen wir, daß am 11. September 1646 in Dresden „eine Kömödie mit Personen, vom verlorenen Sohn, agiret worden, wo vor jedem Actu der Inhalt mit stummen Personen repräsentieret ... worden." Ich neige zu der Ansicht, daß hier nicht bloße Über-

grüßenden Prolog und einem den Inhalt allegorisch veranschaulichenden Vorspiel. Diese Elemente findet man im Prologe Scheindls. Der Prologus des ersten Teiles beginnt:

„Wer immer hat Begürd | Großseltsamkeit zusechen,
Dem sols gereüen nicht | der Schaubühn zuzugehn
Ein wunder Thraurgeschicht | wird zwar hier ausgeführt
Die aber auch zu gleich | die wahre Kirche ziert."

In diesem Tone wird dann eine von pantomimischer Darstellung der dramatischen Höhepunkte begleitete Inhaltsangabe des ersten und jedes der vier folgenden Teile des Stücks vor den einzelnen Akten[1]) vorgetragen.

Noch tiefer erstreckt sich der Einfluß der dramatischen Technik der Jesuiten in den noch allegorischen musikalischen Zwischenspielen des Tiroler Stücks, die vor dem ersten, dritten und fünften Akt eingeschoben wurden. Der Bearbeiter wendete viel Mühe an die Verbesserung dieser Interludien, die im Text von 1766 aus Rezitativen und Arien bestanden; die ersteren waren in jämmerlichem Zustande, so daß Scheindl nicht nur korrigieren, sondern auch sehr viel umdichten mußte.

Im ersten Zwischenspiel scheidet der wahre Glaube in Gestalt einer Schäferin von dem ungetreuen England, wo die Furie Elisabeth ihren Schafstall „ganz wölfisch ausgeleert" hat. Die folgende Aria[2]) erinnert

---

tragung eines englischen Bühnenbrauchs vorliegt, sondern selbständige, höchstens beeinflußte Entwickelung aus der Einleitung des mittelalterlichen religiösen Volksspiels. Dafür spricht auch die gleichartige Technik der szenischen Einleitung der Ordensschuldramen.

[1]) Der 1. Akt des „Zeno" (vgl. oben) beginnt ähnlich mit einem stummen Spiel, welches mit der folgenden ersten Szene wie in einem Wandelbilde den Inhalt der ganzen Tragödie vorführt. „Dieses Spiel und Szene I vertreten also den Prologus, wie er sonst in der Weise als Euripides üblich ist." (Zeidler a. a. O. S. 39.) — Dieselbe Verwendung vorerzählender Prologe vor jedem Akt in Shakespeares Heinrich V., nur ohne dumb shows. Auch zahlreiche Jesuitendramen leiten jeden Akt mit einem allegorischen oder symbolischen Proludium ein; diesem entsprächen aber hier wieder die drei musikalischen Zwischenspiele. Alle diese Elemente finden sich merkwürdig vereint in den Prologen des pseudo-shakespearischen Dramas Locrine: Ate gibt eine Moral, erklärt eine entsprechende pantomimisch vorgeführte Allegorie und zieht aus ihr die Deutung auf den dramatischen Vorgang, das Vorbild durch Angabe der folgenden Bühnenvorgänge erläuternd.

[2]) Die kurze allegorische Handlung wird von Alexandrinern geführt; die lyrisch betrachtenden Ruhepunkte sind strophisch. — Die Vernichtungs-

lebhaft an den Abschied der Jungfrau von Orleans in Schillers Drama. Im Schatten eines weitästigen Baumes (auf Maria Stuart zu deuten) sucht der Glaube mit seinen Schäflein Schutz und Ruhe. Da kommt die „Ketzerei“, um wie in England und Deutschland auch in Schottland der Zwietracht Samen auszustreuen und singt eine wilde Vernichtungsarie. Aber der Glaube ergreift den am schützenden Baum hangenden Schild und Degen, dem Ansturm der Ketzerei zu trotzen. — Im zweiten „Musikchor“ am Meer geht der Glaube und seine Schäflein „mit Maria flüchtig aus Schottland auf dem Schiff“. Der Glaube klagt in einer dreistrophigen Aria, der nun vom Sturmwind zerzauste Baum schütze ihn nicht mehr; in einer zweistrophigen Aria bittet er das Meer und seine Bewohner um Begünstigung der Fahrt Marias. — Das dritte Spiel hat die Szenerie des ersten. Ketzerei läßt durch den Tod den Baum umhauen. Der Glaube beschwört den Tod um Schonung für „dieses edle Zweig“, aber der Unerbittliche singt, alles sei ihm gleich verfallen, Großes und Schönes wie Geringes. Klagend zieht der Glaube aus England und Schottland. Ketzerei triumphiert in einer Arienstrophe, daß endlich nach 1000 jährigem Bestehen der römischen Kirche

„Was die Höllen nit Vermagte,
und der Satan war zu klein,
Dies ein Jezabel Vollbrachte
Reiset die wahre Kirchen ein.“

Ein Da Capo variiert diese Verse.

Die Allegorie ist etwas erfindungsarm, denn der dritte Teil ähnelt in der Situation allzusehr dem ersten. Bemerkenswert ist die auffällige Ähnlichkeit des letzten Zwischenspiels mit dem „Chor der Religion und der Ketzer“ in Gryphius' „Carolus Stuardus“ am Schlusse der vierten Abhandlung[1]) und die noch überraschendere Übereinstimmung der Motive der ersten beiden Interludien des tirolischen Stücks mit den ersten Chören im Eichstätter Jesuitendrama.[2]) Letzteres könnte eher als Gryphius dem Volksdramatiker zur unmittelbaren Unterlage gedient haben; aber auch das ist höchst unwahrscheinlich, schon weil im Inhalt der Haupthandlung sich keine Beziehungen zwischen dem Volks- und dem Jesuitendrama finden.[3]) Alle drei Dramatiker mögen

---

arien der Ketzerei im zweiten, des Todes im dritten Spiel verraten poetischen Takt; das Versmaß hat etwas Heftiges, Energisches, Unregelmäßiges im Rhythmus, was dem Inhalt recht angemessen ist.

[1]) Vgl. unten, cap. II bei Haugwitz.

[2]) Vgl. oben S. 42.

[3]) Über Gryphius eigene Beziehungen zum Jesuitendrama s. Otto Warnatsch, Beziehungen Glogaus zur deutschen Dramatik, Jahresbericht d. kath. Gymn. Glogau 1905.

selbständig auf die in ihrer Einfachheit so naheliegende Allegorie gekommen sein.

Die Handlung des eigentlichen Dramas beginnt im Schlosse zu Edinburg. Die ketzerische Elisabeth spinnt ein weites Netz finsterer Intrigen gegen die gehaßte katholische Maria, weil sie bei Anwendung offener Gewalt politische Verwickelungen fürchten muß. Das wäre die Exposition, wenn man eine solche nach dem Prologe in diesem Volksdrama noch suchen darf. Leycester hetzt in heimlichem Auftrag der Elisabeth den ehrgeizigen Murray zum Sturz seiner Schwester. Dies äußerliche erregende Moment setzt sofort die bunt wechselvolle Handlung in Bewegung. Da Heinrich Darnley naht, zieht sich Leycester eilig zurück. (I, 1.) Aber Darnley hat ihn noch erkannt und schöpft Verdacht. Hochmütig, höhnisch, mit stichelnd herabsetzenden Bemerkungen verweigert Murray dem König die Antwort; gereizt dringt Darnley auf den Schurken mit dem Degen ein. Da schlägt der Schlaue den Ton eines mitleidigen, sich mitbeleidigt fühlenden Freundes an und drückt mit Verdruß und Bedauern aus, daß Darnley ein Hahnrei sei und ein „junger Bothwell Schottland erben" werde (I 2). Mehr will er dem überrascht Aufhorchenden nicht verraten, zumal Bothwell kommt, den Darnley sogleich vorwurfsvoll zur Rede stellt. Bothwell versichert seine Treue und will des Schleichers Murray Anschwärzung mit dem Degen zurückweisen. Aber diese Waffe, die Maria dem treuen Grafen geschenkt hat, bietet Murray eine willkommene Gelegenheit, Darnleys Argwohn mit böser Verleumdung zu schüren. Die Aufschrift des Degens[1]): „Ich bin von der Königin und für die Königin" bringt Darnleys Eifersucht zum Ausbruch. Heftige Worte fallen zwischen Murray und Bothwell; dieser muß schließlich seinen Degen Darnley übergeben, jener soll Leycester mit Drohungen des Königs zu sofortiger Abfahrt auffordern.

Dann geht Heinrich in sein Kabinett, das bis jetzt im Hintergrunde der Bühne durch einen Vorhang abgetrennt war. Die Bühne, auf der das Stück gespielt wurde, ist zweiteilig wie die der Wandertruppen; sie erleichterte sehr den Ortswechsel und ermöglichte es, ohne Unterbrechung in der ungezwungensten Weise auch direkt eine örtliche Fortbewegung der Handlung darzustellen. Während auf der Vorderbühne gespielt wurde, wird im abgetrennten Hintergrund, der Schlußszen oder dem Schluß, wie ihn die Handschrift nennt, die Dekoration gestellt. — Darnley ist voller Zweifel; bald hält er es für undankbar, seine Gemahlin, die ihn zum Thron erhoben, zu beargwöhnen, bald glaubt er Murrays Verdächtigungen. Eine ungewisse Angst befällt ihn beim Betrachten des Degens (I 4). Diese und die folgende Szene ist, wenn auch etwas

---

[1]) Derartige Motive, daß äußere Zeichen, Gegenstände, auf die Entwickelung der Handlung großen Einfluß ausüben, finden sich häufig in der äußerlichen Technik des Jesuitendramas und fast noch mehr in den volkstümlichen Stücken der Wandertruppen.

grob in der psychologischen Zeichnung, gar nicht übel. Heinrich fürchtet Meuchelmord; noch im Schlaf verfolgt ihn die Angst. Zum „Geist des Heinrich", gewissermaßen zu seinem Schutzgeist verkörpert, schreckt sie ihn dreimal nach altem Geisterbrauch auf. Diese Hinausprojizierung innerer geistiger Kräfte gemahnt wieder an das katholische Ordensschuldrama. In qualvoller Beklemmung, von der Befürchtung der Untreue Marias verfolgt, in Angstschweiß gebadet, legt Darnley Bothwells Degen neben sich und schläft endlich wieder ein (I 5). Murray schleicht mit einem Dolch herein und weicht erschreckt zurück, als Darnley sich regt. Schon hebt er die Mörderhand, da spricht sein Opfer im Schlaf: „Ja Stuärd sterben soll!" Der Bösewicht zuckt zusammen — aber erdolcht dann den Weiterschlafenden und steckt Bothwells Degen in die Wunde (I 6). Nun will er Lärm schlagen (I 7), da kommt Mylord Gray, Gesandter Schottlands. In geheucheltem Entsetzen schickt der Mörder den Überraschten ins Kabinett, selbst die greuliche Missetat zu schauen und eilt fort, von Leycester für seine weiteren Ziele Hilfe zu holen (I, 8). Hinter der Szene wird Lärm geschlagen; Maria, Bothwell, Babingthon[1]) und seine Gattin Lampruna stürzen herbei. Die hochdramatische gelungene Situation, die sicher eine durchschlagende Wirkung erzielte, ähnelt dem zweiten Aktschluß im „Macbeth". — Der Degen lenkt Grays Verdacht (I 9). Murray, der im Volk Entsetzen und Aufruhr ausgestreut hat, kommt mit Leycester zurück und vernimmt mit geheuchelter Überraschung Grays Anschuldigung gegen Maria und Bothwell. Vergeblich beteuern diese ihre Unschuld, vergeblich beschuldigen sie die Ankläger selbst und protestieren gegen Leycesters Einmischung. Bothwell nimmt seinen Degen und geht, Murray drohend, davon (I 10). Daß er sich so weiteren Anklagen und der Rechtfertigung entzieht, gibt Gray einen neuen Verdachtsgrund. Stolz mag die Königin die ungebührliche Beschuldigung unerlaubter Beziehungen zu Bothwell zurückweisen, sie wird doch in Bewachung genommen, um sie gegen den anstürmenden Pöbel zu schützen, wie man vorgibt (I, 11).

Den zweiten Akt eröffnet ein Monolog des Teufels, der schon triumphierend auf Bereicherung seiner Hölle hoffen kann, und Murray gegen Maria, welche „die Christen zu viel liebt", eifrig hetzen will. Ähnlich wie im Ordensschuldrama erscheinen also nicht die Charaktere der handelnden Personen, sondern transzendente Mächte als die selbständigen treibenden Kräfte der Handlung. Alle Teufelsmonologe des jüngsten Textes sind eigener Zusatz des Pater Scheindl; die alte Fassung des Stücks von 1766 enthält sie nicht. — Bothwell mit einer Schar katholischer Getreuer, die ihm Gefolgschaft bis in den Tod schwören zur Befreiung Marias und

[1]) Babingthon und Lampruna (vgl. Anhang I), sein weibliches Gegenstück, sind typische Gestalten volkstümlicher Dramatik, von Edelmut, Selbstaufopferung und Tugend triefend, als ebenso makellos gezeichnet, wie Murray und Elisabeth als die schwärzesten und niederträchtigsten Bösewichter.

zur Rettung des Vaterlandes, will die Ketzer und ihr Haupt Murray stürzen (II 1). In freudiger tröstlicher Zuversicht schließt sich Babingthon Bothwells Schar an; Lampruna beklagt nur ihr Los, als Weib nicht auch tätig helfen zu können. Aber mit klugem Rat wenigstens steht sie bei: Marias Getreue sollen die Wache überrumpeln und der Gefangenen so für alle Fälle zum mindesten Gelegenheit zur Flucht verschaffen (II, 2). Gray kommt mit der Wache aus dem Hintergrunde über die Szene, Bothwells Anhang ingrimmig eine Natterbrut und Meutererbande scheltend. Drohend räumen Bothwell, Babingthon und ihre Schar die Bühne (II, 3). Diese Szene, eigentlich ein Widerspruch zur vorigen, atmet etwas von bäuerlichem Geist wieder. Daß Bothwell nun nicht losschlägt, wird zwar motiviert, freilich ungenügend: Marias Flucht soll erst vorbereitet werden. Aber Augenrollen, Stirnrunzeln, Fäusteballen, aufreizende Drohungen, das muß voraufgehen, wenn handfeste streitlustige Bauernburschen raufen wollen. — Nun öffnet sich die hintere Bühne. Mit Überraschung sieht man nun eine Szene von wirklich großem dramatischem Wurfe sich abspielen. Gray, vom Volk zum Vormund[1]) von Marias Sohn ausersehen, sucht die gefangene Königin — wie Lindsay, Ruthven und Robert Melvil tatsächlich in Lochleven — zur Anerkennung ihrer Absetzung zugunsten ihres Sohnes zu bewegen. Maria erhebt sich königlich, ihre souveränen Rechte gegen die Forderungen des aufgehetzten Volkes verteidigend; stolz weist sie die Verdächtigung ihres Verhältnisses zu Bothwell zurück, die Schuld am Morde, sowie den Vorwurf, daß sie durch ihre nicht standesgemäße Ehe mit Darnley schon Frankreichs Mißfallen erregt habe. Leidenschaftlich hält sie Gray entgegen: „Gleich wie der Wolf ein Hirt, so werst ein Gerhab[2]) wohl"; bedrohe man die königliche Mutter so, was habe dann ihr Sohn zu fürchten! „Seit Ihr gewiß mehrer Threy als die Mutter jhren Sohn?" Gray muß schließlich vor solcher Entschiedenheit ablassen, will Maria aber nicht versagen, ihr Kind zu sehen (II, 4). Lampruna bringt der über ihr Unglück Klagenden den Knaben. Weinend nimmt sie das Kind; lieber sähe sie es aber tot, als daß es dereinst ein Ketzer würde. In diesem Sinne betet sie zu Gott; ein dem heutigen Gebildeten unnatürlich und abstoßend erscheinender, aber leider noch heut möglicher und darum nicht als Karikatur und Übertreibung anzusehender

---

[1]) John Erskine Earl of Mar, ein Mann von unbestechlicher Redlichkeit, unbeteiligt an Riccios und Darnleys Ermordung, war der erste Erzieher des Prinzen; er hütete ihn in der Festung Stirling mit strengster Gewissenhaftigkeit und mißtrauischer Vorsicht selbst vor Maria Stuart und mehr noch vor Bothwell, der nach seiner Heirat mit Maria sich sehr bemühte, Jakob in seine Gewalt zu bekommen. James Melville schreibt in seinen Memoirs 79: "bot my lord of Mar, wha was a trew nobleman, wuld not delyuer him out of his custody, alleging that he could not without consent of the thre estaitis." Vgl. Stephens Diction. of Nat. Biogr. XVII. Lond. 1889, S. 416—419.

[2]) = Vormund. Vgl. Schmeller, Bayerisches Wörterbuch. I, S. 930.

Fanatismus (II, 5). Lampruna spricht der Königin Trost und Hoffnung zu: eine rechte steif trocken sentenziöse Alexandrinerstichomythie. Voller Freude über Bothwells und Babingthons Treue vernimmt Maria den Fluchtplan; schmerzlich ist ihr der Gedanke, ihr Kind in den Händen der Feinde lassen zu müssen. Naiv, aber seinem Publikum gar nicht anstößig, schließt der Dichter den Auftritt mit der szenischen Bemerkung: „gibt das Kind einen hinter der Zen". Wie es in Wahrheit eine Puppe gewesen sein mag, wird es auch einfach als solche, als Effektmittel, das seinen Zweck erfüllt hat, behandelt (II, 6). Maria verkleidet sich als Pilgerin, während ihre Getreuen die Wache überfallen (II, 7). Leycester und Gray schlagen aber den Angriff zurück und Bothwell fällt schwer verwundet (II, 8). Doch ist Sorge um Marias Rettung sein einziger Gedanke (II, 9). Babingthon, der vor den Verfolgern geflohen war, kommt zurück und jammert über Bothwells Fall. Ihm gibt der Sterbende seinen Degen, den er treu zu Marias Schutz weiter führen soll (II, 10). Maria kommt mit Lampruna aus ihrem Kerker, der Hinterbühne; vergeblich hat sie auf die Befreier gewartet. In Trauer und Schmerz sieht sie Bothwell freudig um ihretwillen sterben und schlägt eine so teuer erkaufte Freiheit verzweifelt aus; Babingthon spricht ihr Mut zu und drängt sie zur Flucht[1]) (II, 11). Der Teufel hetzt in der Schlußszene seine höllischen Heerscharen und die wilden Naturkräfte, die Stürme, auf, die Flüchtigen zu verfolgen, ihr Schiff von Frankreich fern zu halten und nach England zu treiben. Er selbst will „Leycester Geleitsmann sein."

Wie dieser Teufelsmonolog ist auch der Anfang des dritten Aktes eigener Zusatz des P. Scheindl zu dem ursprünglichen Text. Er setzt den Teufelsmonolog und das zweite Zwischenspiel unmittelbar und ohne Dekorationswechsel fort. Wirklich verschlägt ein wütender Gewittersturm Marias Schiff nach England. Bald hinter ihrem Fahrzeug folgt das Leycesters. Triumphierend erklärt diesem der Teufel, er habe das verfolgte Schiff eben in „Bortsmouth" landen sehen. „Auf diesse weiße ist Stuarda leicht zu fangen," sagt Leycester und heißt den Schiffmann eilig nach London segeln, Elisabeth die frohe Kunde zu bringen. Vermutlich kamen die Schiffe auf der hintern Bühne angefahren, wo die dekorativen Schwierigkeiten dieser Effektszene leichter zu bewältigen waren; übrigens stand schon die Dekoration des zweiten Zwischenspiels auf der Hinterbühne, wo überhaupt alle Intermedien gespielt wurden. Marias Schiff landet nun an der Vorderbühne. Babingthon geht, im nächsten Ort alles

---

[1]) Marias Ehe mit Bothwell verschweigt der Volksdramatiker; ihre Liebe zu ihm verklärt er zu dankbarer Achtung. Denn die Heldin muß ganz unschuldig sein, um die naiven Gemüter mit ihrem Unglück zu Tränen zu rühren und in sittliche Entrüstung gegen die Bösewichte zu bringen; die Verdächtigungen Murrays dürfen sich nicht im geringsten Zuge bewahrheiten, soll das bei all seiner Einfalt hierin feinfühlige Volk nicht an Sympathie für die Heldin verlieren. So muß auch der wilde Bothwell ein edelmuttriefender Moralheld werden.

zur Ausbesserung des wracken Schiffs Nötige und Lebensmittel für den unfreiwilligen Aufenthalt zu kaufen (III, 1). Lampruna singt, die hoffnungslose Königin zu trösten, ein Lied von der fliehenden Geduld, in das Maria einfällt, sich mit der Geduld identifizierend.[1]) Maria hält es für gut, sich durch Verkleidung vor dem Erkanntwerden zu schützen. Während Lampruna ein Schiffergewand für sie besorgen will (III, 2), kommen Thomas Howart, Herzog von Norfolk und Graf Arondel. Erschreckt will Maria fliehen. Aber beide Unbekannten versichern sie ihrer besten Absicht, den Gestrandeten beizustehen. Von Norfolks Landhaus Windsor (!) hätten sie das Schiff mit Wind und Wellen kämpfen sehen. Die katholischen Fürsten verraten, daß sie statt der Elisabeth lieber die fromme Schottenkönigin zur Herrscherin haben möchten und vernehmen erstaunt, daß diese aus Schottland flüchtig sei; gern wollten sie ihr helfen. Nun erfährt Maria, daß Norfolk, des Glaubens Säule in England, selbst vor ihr stehe. Bevor sie aber noch sich entdeckt (III, 3), erscheint schon, von Elisabeth und Leycester ausgesandt, Talbot mit einer bewaffneten Schar, nach den Gesandten zu suchen. Nun ersehen Norfolk und Arondel, daß die unglückliche Pilgerin die Schottenkönigin selbst ist. Gleißnerisch läßt Elisabeth diese zu sich laden. Mit Gewalt führt Talbot die ergebungsvoll sich fügende Maria fort und hält Norfolks Einspruch den strengen Befehl Elisabeths entgegen, daß er nicht ohne die gnädig Eingeladene zurückkehren dürfe (III, 4). Sprach- und fassungslos bleiben Norfolk und Arondel zurück. Dann lassen sie ihrem bitteren Unwillen über die falsche Elisabeth freien Lauf: noch buhle sie um ihrer beider Gunst, aber säße sie erst fest auf ihrem Throne, so drohe ihnen wie allen Katholiken Vernichtung (III, 5). Sie glauben sich belauscht von der verdächtig herumschleichenden Lampruna, die, als Kaufmann verkleidet, der ängstlich vermißten Herrin das Schifferkleid bringt. Als sie von den vermeintlichen Feinden Marias neues Unglück erfährt und in ihnen Freunde ihrer Herrin findet, beschwört sie sie, der hilflos Verlassenen beizustehen. Norfolk will im Parlament, ohne das Elisabeth nichts vermöge, all seinen großen Einfluß zu Marias Gunsten geltend machen (III, 6). Die treue Lampruna, die Norfolk zum Schein unter seine Diener aufgenommen hat aber als Freund halten will, beklagt ihrer Gebieterin bittres Los (III, 7). Babingthon, als Schiffer verkleidet, schaut vergeblich nach seiner Königin aus. Er und Lampruna beargwöhnen sich gegenseitig und stellen schließlich einander, wie der Förster den Wilddieb. Zum Glück erkennt Lampruna Babingthons Degen; die verkleideten Gatten fallen sich in die Arme und folgen Maria, Norfolk und Arondel, die schon vorausgegangen sind, damit diese Rührszene sich abspielen konnte, nach London. Mit hämischer Freude entwickelt am Aktschluß der Teufel seine weiteren Anschläge.

---

[1]) Dies eingeschobene „Konzert“, in dem die Allegorie Zeile für Zeile in Marias Wiederholung sogleich ihre Deutung erhält, ist auf mittelbaren Einfluß der italienischen Oper zurückzuführen, dem sich die Jesuitendramen ebensowenig wie die Bandenstücke entzogen.

Etwas umständlich, aber mit ziemlich wohl bedachter Steigerung der Stimmung ist die den vierten Teil auf der Hinterbühne einleitende Parlamentsszene (IV 1 und 2) entworfen. Der Ruhe bei der feierlichen Eröffnung der Sitzung durch Elisabeth und Cecils Staatsrede[1]) weicht bald ein erregter Meinungsaustausch zwischen Norfolk und Arondel einerseits und Essex und Leycester andrerseits für und wider das Recht Elisabeths, Maria gefangen zu halten. Aber auch das Ultimatum, das der französische und spanische Gesandte, Bellièvre und Mendoza stellen, macht auf Elisabeth keinen Eindruck. Hochmütig erwidert sie, auch sie habe Waffen in der Hand und lasse sich nicht Gesetze geben: Maria wird aus Gründen politischer Vorsicht weiter gefangen gehalten. Der „Schluß" wird zugetan; auf der Vorderbühne verschwören sich Norfolk und Arondel gegen das unerträgliche „Weiberregiment der frechen Jezabel" (IV, 3). Mendoza erklärt, daß auch der Papst den Sturz der unrechtmäßig herrschenden Elisabeth gut heiße; Lampruna und Babingthon drängen sich begeistert dazu, für die Kirche und ihre Königin den Mordanschlag auf Elisabeth zu wagen (IV, 4). Norfolk und Lampruna bleiben zurück. Der Herzog hat eine tiefe Neigung für die unglückliche Schottenkönigin gefaßt. Lampruna überbringt ihr als Liebesbote einen Ring und Brief von ihm (IV, 5) im Kerker (in der sich nun öffnenden Hinterbühne). Wie so oft, kümmert sich der Volksdramatiker auch hier nicht um die Motivierung, warum die zwar verkleidete Lampruna so ohne weiteres Zutritt zu Maria hat. Diese ist aufs höchste überrascht über den Liebesantrag und denkt des Unglücks ihrer früheren Ehen, läßt Norfolk aber sagen, daß, wenn sie noch einmal lieben sollte, sie nur ihn lieben würde (IV, 6). Dann erscheint Elisabeth, mit ihrer Gefangenen sich zu unterreden!

Dieses Motiv, das, obzwar unhistorisch, auf der Bühne so mächtig wirken kann, trifft man nicht gerade häufig in der langen Reihe der dramatischen Bearbeitungen des Maria Stuart-Stoffes an. Kein Wort von den politisch-historischen Verhältnissen fällt in der Königinnenbegegnung des Volksdramas. Selbst bei Schiller kommt in der gleichen Szene vor dem politisch-geschichtlichen Gegensatz in höherem Grade der persönlich-leidenschaftliche Gegensatz der Charaktere und Temperamente zur Geltung, aus ganz natürlichen psychologisch dramatischen Grün-

---

[1]) Ein historischer Schnitzer stört den Eindruck des Geschichtlichen nicht. Der deutsche Kaiser, der, selbst in Bedrängnis, für Maria Stuart gegen Elisabeth nicht vorgehen kann, wird Ferdinand genannt. Ferdinand I. aber regierte 1556—1564, Ferdinand II. 1619—1637. Ferdinand I. hatte 1559 für seinen Sohn Karl um Elisabeths Hand geworben, 1562 suchte der Kardinal von Lothringen eine Ehe Karls mit Maria Stuart zustande zu bringen.

den. Denn würde die unhistorische Szene jemals mit politisch-geschichtlichen Tatsachen aufgefüllt, so verlöre sie in ihrer dann unvermeidlichen abgekühlten Dialektik viel oder alles von der Fähigkeit, einen dramatisch wirksamen Höhepunkt der Handlung zu bedeuten. Um das zu erreichen, darf daher nur das Leidenschaftliche, das Persönliche, in den Vordergrund treten. — Die selbständige, wenn auch sehr mangelhaft motivierte Einführung der Königinnenbegegnung zeugt für den auch sonst unverkennbaren, anerkennenswerten dramatischen Sinn des Volksdichters. Die in ihrer Art echte und gelungene Psychologie des Auftritts paßt sich dem Gefühlskreis des ländlichen Publikums an, seiner langsamen, plump materiellen Art zu denken und zu empfinden.

So ist denn der Tenor der Szene: eine niederträchtig heuchlerische Bäuerin sucht eine andere, die redlich und ohne Falsch ist, mit zuckersüß vertraulichem Schmeicheln zu betören; diese aber, schon gewitzigt, dreht schmollend der Versucherin den Rücken zu, und die Falsche geht enttäuscht, wütend und drohend davon (IV, 7). — Auf der Vorderbühne nahen sich der Elisabeth wie zu einem Bittgesuch Babingthon und Lampruna und verüben das Attentat, das aber fehlschlägt (IV, 8). Sie werden von Essex und Talbot entwaffnet (IV, 9). — Die folgende Schlußszene des vierten Teils ist inhaltlich völlig Eigentum des Bearbeiters. Die ursprüngliche Szene, bzw. das Blatt, auf dem sie in der Handschrift von 1766 geschrieben war, fehlte damals schon. Das Szenarium des Textes von 1766 gibt als Inhalt des Auftritts an: „Elisabetä gedachte hierauf die von Essex in ihrer Lebensgefahr erzeigte Threue mit einer gegen lieb zu Belohnen, die er aber Hochmittig ausszuschlagen wuste.“[1]) — Der Bearbeiter wollte nun in möglichst rasch fortschreitender Handlung die Attentäter entlarven und so Maria als Anstifterin des Mordanschlags in Verdacht bringen lassen, um ihre Verurteilung zu ermöglichen. Aber die Attentäter sind verschwiegen, am englischen Hof kennen sie nur ihre ebenso verschwiegenen Mitverschworenen. Mit der Entlarvung hätte es also gute Weile, wenn der Dramatiker nicht kurz entschlossen den eine Zeitlang ausgeschalteten Murray an den Haaren herbeizöge. Daß tiefe Dankbarkeit gegen Elisabeth ihn plötzlich aus Schottland hertreibt, mögen die Bauern als genügende Motivierung empfunden haben. Murray erkennt Babingthon, der sofort zur Hinrichtung abgeführt wird. Lampruna gibt sich nun, Elisabeth verwünschend und begeistert das Martyrium erhoffend, selbst zu erkennen, wird aber freigelassen; sie soll Elisabeth „nicht an Ehrsucht überwinden“ und ein ihr verhaßtes Leben zur Strafe tragen. In gleicher Weise wie den vorigen Akt schließt der Teufel diesen.

Während auf der Vorderbühne Cecil die gefangene Königin vor das

[1]) S. Anhang I.

Parlament zur Verantwortung fordert (V, 1), wird auf der Hinterbühne die Dekoration des dritten Zwischenspiels beseitigt und der geöffnete Mittelvorhang zeigt nun das versammelte Parlament, zu dem Cecil und Maria eintreten. Murray führt in Elisabeths Auftrag die Anklage wegen Gattenmords, Verfolgung der Protestanten, und Essex wegen des Mordanschlags auf Elisabeth. Marias stolzes Schweigen wird zum Schmerz Norfolks und Arondels von Leycester, Talbot und Essex als Zugeständnis der Schuld gefaßt und so protokolliert. In Schrecken versetzt den katholischen Teil des Parlaments und Maria die Vorführung Babingthons — ein hohles und mattes Effektmittel. Endlich bricht Maria ihr Schweigen und verläßt unter Protest gegen dies Gericht und unter Hinweis auf ihr verletztes Recht als souveräne Fürstin das Parlament (V, 2). Talbot berichtet der ins Parlament kommenden Elisabeth den Ausgang der Verhandlung (V, 3). Ihren Entschluß zu Marias Hinrichtung können auch die wiederholten scharfen Drohungen Bellièvres und Mendozas nicht wankend machen. Die Rolle der beiden Gesandten streift für unser Empfinden fast ans Komische; ihre ständigen Drohungen haben keine genügende nachdrückliche Stütze oder eindrückliche Wirkung, in ihrem Auftreten liegt daher etwas Prahlerisches, ein groteskes „Quos ego." — Bittend und drohend schließt sich nun beiden auch Gray an, denn Schottland bereut sein an Maria begangenes Unrecht, nachdem ihre Unschuld und Murrays Verrat ans Licht gekommen sei (V, 4). Noch einmal wird Maria vor Elisaheth, die sich ihr gegenüber nun aber passiv verhält, ins Parlament gebracht; noch einmal äußern sich ihre Feinde und Freunde. Maria wird zum Tode verurteilt. Sie wendet sich in leidenschaftlicher Erbitterung gegen Elisabeth:

„Dorthin vor jenes Gericht | vordre ich dich Königin
— — — — — — — — — — — — —
Die Wurzel alles Haß | entspringet Von dahero
Die weillen ich allzeit | Eifrig Catholisch were."

Norfolk und Arondel haben durch ihre rücksichtslos leidenschaftliche Verteidigung Marias Elisabeth und Essex innerlich aufgebracht. Elisabeth steht nun auf mit den Worten:

„Graf Esex kam mit mir | ich hab ein Wort allein."

Merkwürdig und eine Stütze für meine (im Anhang I dargelegte) Hypothese von dem Zusammenhang dieser „Maria Stuart" mit einem Essex-Drama sind Norfolks Worte hierauf:

„Ja, ja, der Buhler mus | Bey seiner Buhlerin sein."

Dieser Szenenschluß[1]) ist übrigens für ein naives Publikum sehr wirksam, indem auch eine solche, jedes Rückhalts entbehrende Anschuldigung die Gemüter gegen die lastervolle Feindin der Unschuld erregt (V, 6). Unter Tränen bittet Gray die Verurteilte um Verzeihung (V, 7). Norfolk

[1]) Essex, Leicesters Stiefsohn, wird erst nach dessen Tod sein Nachfolger in der Gunst Elisabeths (1588).

und Arondel werden von Essex verhaftet (V, 8). Voll Ingrimm stürzt Gray auf den Urheber all dies Unglücks, Murray, los (V, 9). Cecil trennt die Streitenden, aber „geborgt ist nicht geschenkt", ruft Gray dem Bösewicht zu (V, 10). Der bekehrte ehrliche Gray drückt in seiner verzweifelten Wut die Stimmung aus, die das Publikum nach der Verurteilung Marias beseelt haben mag; er ist ein echter Typus des Volksdramas. Dem naiven Empfinden wird sein eigener Gehalt in ihm versinnlicht und verkörpert; seine Leidenschaft lenkt die Entrüstung des Publikums und verstärkt sie. — Die nächste Szene spielt auf der Vorderbühne. Cecil mahnt Maria zur Vorbereitung auf den Tod. Sie erwartet ihr Ende in freudiger Ergebung, Elisabeth alles Glück wünschend. Einen katholischen Priester schlägt ihr Cecil auf Elisabeths Verbot aus. Während die Unglückliche von Lampruna Abschied nimmt, wird auf der Hinterbühne „die Köpf Stadt eröfnet" (V, 11). Des calvinischen Predigers Dr. Fletcher Bekehrungsversuche weist Maria zurück und betet für Erhaltung des Glaubens in Schottland. Allen irdischen Glanz legt sie in des Schöpfers Hände zurück. Den französischen König, der sie nicht rächen solle, setzt sie zum Erben ihrer Krone ein, indem sie ihren ketzerischen Sohn verleugnet. Bemerkenswert für die Einfalt, mit der das Volksstück auf alle Weise unmittelbar auf das Gemüt der Zuschauer die tiefsten, fast quälenden Wirkungen auszuüben sucht, ist, daß Maria sich vom Schaffot aus an das Publikum wendet:

„jhr die jhr sechet hier | Bewundert meine Noth
secht eine Königin | steht jezt auf den Schavoth."

Vom Henker läßt sie sich nicht berühren; Lampruna erweist *ihr* die letzten Dienste. Noch ein Gebet, und der Todesstreich fällt. Der Henker hebt das Haupt empor, Talbot und die Engländer rufen Elisabeth Heil. Mendoza taucht ein Tuch in Marias Blut, seines Königs Rache heraufzubeschwören. Lampruna will an Marias Grab bis zu ihrem ersehnten Tode weinen (V, 12). Mendoza und Bellièvre geben ihrer höchsten Entrüstung Ausdruck (V, 13) und drohen dem höhnisch triumphierenden Murray (V, 14), den bald die Rache, die im Volksdrama unerläßliche poetische Gerechtigkeit ereilt: Gray „ziecht eine Bistole aus dem Sak" und erschießt ihn (V, 15). Wie im Mysterien- und Jesuitendrama und meist auch in den Bandenstücken folgt dem Drama ein „Beschluß Liedt" als Epilog, der unter Verwünschung der bösen Ketzerei, vor der Gott das liebe Vaterland Tirol beschützen möge, die Moral zieht:

„Kom her o Blinde welt
Die du Bey diessen Zeiten
Dich rühmst auf allen seiten
Du seyst so wohl Bestelt,
Nenst dich die aufgeklärte
und Bist doch ein Verkehrte,
sich wie es dir doch fehlt
O aufgeklärte, und doch verkehrte
O Blinde eitle welt."

Dramen wie dieses vermittelten gewiß viel mehr und von innen heraus organisch Bildung, Geschmack, Sittenverbesserung, als die zum Ersatz für solche aus dem frischen Volksgeist selbst erwachsenen Schöpfungen damals vorgeschlagenen „Komödien Jahns ohne Heirat und Karessen, z. B. der blinde Vater, die übelgeratene Kinderzucht, der dankbare Kostgeher, der ungeratene Sohn“ und dergleichen mehr[1]), die schon im Titel den Charakter des plattesten und verstumpfendsten Moralismus warnend und abschreckend auf der Stirn tragen.

Den Maßstab einer entwickelten dramatischen Technik darf man selbstverständlich nicht anlegen bei diesem Volksdrama, das mit all seinen offensichtlichen, naiv selbstbewußtlosen Schwächen in dem heutigen Leser fast Empfindungen und Stimmungen weckt, wie sie die Betrachtung der eigenartigen, ergreifend schönen Gemälde Uhdes und Gebhardts auslöst.

Das Volksdrama steht sowohl mit der Jesuitenkomödie als den volkstümlichen Stücken der Banden in Beziehung. — Die gelehrten Jesuitendramatiker, welche die dramatischen Theorien kannten und ihren Schöpfungen ursprünglich das antike Muster zugrunde legten, achteten zumeist — freilich in ihrer steifen, überladenen Art — mehr auf einen geschlossenen, eng umrissenen Aufbau der Dramen als die Verfasser der regellosen Bandenstücke. Darum, und weil es für die Herausarbeitung der Tendenz hauptsächlich nur auf die wirkungsvolle Katastrophe ankam, preßt kein Ordensschuldrama die ganze Geschichte der Maria Stuart in ein Stück hinein. Sie beginnen mit Marias Flucht nach England; ihr Inhalt ist die Gefangenschaft, der Tod der Königin, die Zeit ihres Lebens, die erfüllt ist von Anklagen, Verteidigungsreden, Befreiungsversuchen. Bemühen sich die Ordensschuldramatiker, die geschichtliche Ereignisfolge beizubehalten, so fallen sie in die Schlinge, die der Stoff ihnen legt, indem sie undramatische Wiederholungen besonders des Anklage- und Verteidigungsmotivs nicht vermeiden. Aber grade diese Motive liegen im Wesen des Ordensschuldramas und sind willkommen; sie bieten Gelegenheit zur Entfaltung der scholastisch-dialektischen Disputationen, in denen mehr der große religiös-politische Gegensatz als dürres Abstraktum aus dem Stoff her-

[1]) Vgl. Pichler a. a. O. S. 90.

ausgezogen und einseitig entwickelt wird, als daß das fesselnde Schicksal, die anziehenden Charaktere der handelnden Personen zu wesenhafter Geltung gelangen. Und die Träger der jede Handlung und Charakteristik erstickenden Dialektik sind nicht Maria und Elisabeth, sondern Mittelspersonen, Murray oder Besläus und Marias Verteidiger. Es wird mehr über Marias Schicksal abgehandelt, als daß sie selbst handelnd ihr Schicksal herbeiführte. Die psychologische Motivierung der Handlungen ist nicht immanent in den Personen, sondern transzendent, meist sogar in Abstraktion verkörpert. Die Katastrophe wird von Anfang als selbstverständlich vorausgesetzt, das Drama ist nur eine Auseinandersetzung der politisch-dogmatischen Lage. Wenn dadurch auch eine innerliche dramatische Steigerung ausgeschlossen erscheint, kommt dennoch an der richtigen Stelle, im dritten Akt des Prager, Neuburger, Mechelner und Admonter Dramas mit Marias Freisprechung eine Art Höhepunkt zum Ausdruck. Das Gute — die Partei der Bösen ist nur ein dialektischer, kein dramatischer Gegensatz —, die katholische Maria siegt hier äußerlich, in der Katastrophe innerlich. Der Schluß wirkt nicht echt tragisch, die absichtlichen erhebenden Momente überwiegen fast ganz das Erschütternde. Ich werde dies Verhältnis in größerer Deutlichkeit am Drama der Renaissance, dem Archetypus des Ordenschuldramas, ausführen können.

Von diesen wesentlichen Grundzügen der Ordensschuldramen ist auf das Tiroler Volksdrama kaum etwas übergegangen. Wie sehr auch die Ordensväter das katholische Volksdrama förderten, die abstrakte Phrase, den übertriebenen Spiritualismus ihrer Dramen vermochten sie dem gesunden, naiv sinnlichen und natürlichen Empfinden nicht aufzudringen. So kommt in der Darstellung von Marias Ende im Volksdrama das freie menschliche Gefühl zur Geltung; die schmerzliche Wirkung überwiegt die Erhebung, welche die Ordensschuldramatiker durch starr dogmatische Hervorhebung des himmlischen Lohnes, der Unzerstörbarkeit des Katholizismus, der Glückseligkeit des Martyrertodes erpreßten. — In der Wut gerechter Entrüstung erschießt Gray den Anstifter alles Unheils im Drama. Die poetische Gerechtigkeit ermangelt hier jedes Zuges irgend eines überirdischen Einflusses, selbst einer Deutung im dogmatisch-moralischen Sinne.

Der Einfluß des Ordensschuldramas auf das Volksdrama ist nur ganz äußerlich. Zwar ist — und bezeichnender Weise erst in der Bearbeitung des Franziskanerpaters — die Handlung einer transzendentalen Macht untergeordnet, jedoch nur dem Teufel, die andere Seite der dualistischen Weltanschauung stellt für die Haupthandlung keinen Vertreter. Der Teufel ist aber die volkstümlichste Gestalt nicht nur der katholischen naiven Phantasie; er ist hier nichts weiter als ein äußerliches Effektmittel, er hat keine so unmittelbare Bedeutung für die Handlung wie die überirdischen Gestalten in den Jesuitenkomödien. Der Geist Heinrichs scheint zunächst eine ähnliche enge Beziehung zur dramatischen Person zu haben, eine Emanation von ihr zu sein, wie Erscheinungen in Jesuitenkomödien; aber es fehlt ihm die scholastische abstrakte Steifheit. Die Erscheinung ist doch mehr der volkstümlich dichterischen Phantasie entsprungen und steht den subjektiven Geistererscheinungen des Shakespearedramas näher. — Die imaginären Tugendspiegel und Satane des Ordensschuldramas, die nur in den Begriffen zelotischer Scholasten vorhanden waren, haben im Volksdrama realistischere sinnliche, wenn auch grobe Gestalt in Charakteren von groteskem Edelmut und gewissenloser Bosheit gewonnen, wie in den Bandenstücken.

Nicht dialektische Zergliederung der ideell-abstrakten Elemente des Stoffes will der Volksdramatiker geben, sondern sinnfällige Darstellung der Begebenheiten an sich. Von den geschichtlichen Ereignissen bleibt in seiner naiven Phantasie nur der große Umriß haften, kaum ein Fleckchen geschichtlicher Farbe: Die dramatischen Bilder, die Charaktere erhalten Ausdruck und Färbung ganz aus seinem schlicht bodenständigen, etwas platt romantisch angehauchten Sinn. Die Wechselfälle in den Bühnenvorgängen sprechen unmittelbar zum Gefühl. Darin berührt sich in gewissen Sinn das Stück mit den volkstümlichen Dramen der Wandertruppen, welche die Schicksale hoher geschichtlicher Personen auch nur als private auffassen. Wie in jenen ist die Technik des tirolischen Dramas rein synthetisch und regellos. Von Exposition, Steigerung, Höhepunkt ist kaum zu reden, auf organische Zusammensetzung, tiefere Wechselwirkung der dramatischen Gegensätze wird keine Rücksicht genommen. Eine äußerliche Intrige setzt gleich in der ersten

Szene ein, bringt sofort heftige Bewegung, schlägt weitere Kreise, verengt sich am Ende wieder und erdrückt ihr Opfer. Die Einheit der Handlung und Einheit der Idee ist ersetzt durch eine Einheit der Person und das einheitliche Ziel der Intrige.

III. Maria Stuart im Drama der Renaissance.

„Denn der neuste Gesang erhält vor allen Gesängen
Immer das lauteste Lob der aufmerksamen Versammlung.“

Odyssee I 351 f.

„Bald auf Nützliches schaut und bald auf Vergnügen der Dichter.“

Horaz, An die Pisonen, V. 333.

Bis ins 16. Jahrhundert müssen wir wieder zurückgehen, um die Entwickelung der literarischen Maria Stuart-Dramen zu betrachten. Diese bilden bis zum Zeitpunkte, an dem wir das katholische Schul- und Volksdrama enden sahen, nicht eine einzige, in Darstellungsstil und Auffassung des Stoffes sich gleich bleibende Reihe. Statt der einen Hierarchie, dem einen weltumfassenden Dogma wirkt hier die Mannigfaltigkeit der weltlichen Verhältnisse auf das literarische Drama. Die politische Lage und Verfassung der Nationen, ihr Volkscharakter, der vom Zwange der Orthodoxie freiere Bildungsstand und Bildungsfortschritt der Welt im allgemeinen wie der geistige Stand der einzelnen Völker bestimmen die ideelle Auffassung des Stoffes und zugleich in engster Wechselbeziehung damit den dramatischen Stil. So laufen in den zwei Jahrhunderten mehrere Entwickelungsreihen fast gleichzeitig nebeneinander her, treten zuweilen in Berührung oder lösen einander ab. Doch jede dieser Reihen ist gesondert nach einander in ihrer selbständigen organischen Entwickelung zu verfolgen, nach Quelle und Ausgang zu prüfen. Durch diese analytische Gruppierung der ideellstofflichen und formell-stilistischen Entwickelungselemente des Maria Stuart-Dramas gelangen wir zu einer großen und klaren geschichtlichen Synthese. So werden die bedeutsamen ideellen und stilistisch technischen Unterscheidungsmerkmale von selbst deutlich erkennbar, so erhellt der Wechsel und Fortschritt in der dichterischen Erfassung und Deutung der geschichtlichen

Handlung und Charaktere, das Wandern und Wachsen der Haupt- und Nebenmotive, der dramatisch- und szenisch-technischen Verbesserungen durch fremde Einflüsse oder selbständigen Weiterbau.

Das neuere Drama beginnt mit der Nachahmung des antiken. Die Renaissance verschafft dem streng klassischen Schema dialogisch rückschauender Analyse einer Katastrophe maßgebende Geltung. In dieser festen Form konnte von dem weiten geschichtlichen Stoff nur Marias Ende Gestaltung finden. — Vor allem bemächtigte sich die romanische katholische Welt des Stoffes, der, wie schon das vorhergehende Kapitel zeigte, zu tendenziöser Verarbeitung, zur apologetischen Rettung der von protestantischen „Lügengeschichtsschreibern“ verunglimpften königlichen Martyrerin drängte. Die zahlreichen tief rührenden Züge der Katastrophe leisten der Tendenz willkommenen Vorschub. Man läßt allein durch die noch fortbestehenden religiösen und politischen Gegensätze die erschütternde Lösung sich vollziehen. Maria wie Elisabeth oder deren Räte sind abgezogene, tendenziös gefärbte Repräsentanten dieser Gegensätze; die persönlichen, rein psychologisch-leidenschaftlichen Motive scheiden zumeist ganz aus. Diese Gestaltung des Stoffes geht zurück auf den unüberwindlichen Zug der klassischen Tragödie ins Typische und auf die ins Mittelalter zurückdrängende katholische Geistesherrschaft. Die Gegenreformation hatte den schrankenlosen Individualismus der Renaissance überwunden, jedes überragende Selbstgefühl in die Grenzen der Ordnung, des Autoritätskreises zurückgewiesen, den universalen freien Herrenmenschen der Renaissance wieder zum Herdenmenschen gemacht; der Katholizismus pflegte und bedingte seinem Wesen nach nur das mittelalterliche Gemeinschaftsgefühl der Kirche, der Stände und Klassen. Wir werden daher Maria Stuart in der ersten Gruppe, den Renaissancedramen, so vollkommen erfüllt und beherrscht sehen von dem Gesamtbewußtsein ihrer Kirche, ihres Königtums von Gottes Gnaden, daß für jede individuell-charakteristische Willens- und Gefühlsregung kaum das kleinste Plätzchen übrig bleibt. In der Zeit des Absolutismus, die ebenfalls das Individuum aufhob, änderte sich naturgemäß an dieser Auffassung nichts Wesentliches. Auch in den Dramen deutscher Protestanten bleiben Maria und Elisabeth wie ihre Anhänger bloß Vertreter

der politisch-religiösen Gegensätze; nur wird die leidenschaftliche Tendenz durch eine tolerante, pedantisch trockene Didaktik abgelöst.

Mit einem katholischen Schuldrama muß ich trotz des vorhergehenden Kapitels die Reihe der literarischen Maria Stuart-Dramen beginnen, weil dieses Stück der strengsten Klassizität folgt und nichts gemein hat mit der barocken, zwitterhaften Vielgestaltigkeit des katholischen Ordenstheaters, in welchem Scholastik und Mystik die klassischen Formen durchdringen und überwinden, die geschlossene Einfachheit der Tragödie mit Allegorien und Symbolen bizarr aufschwellen und den geschichtlichen Vorgang in ein abstrakt spirituelles Licht setzen.

Schon sechs Jahre nach dem furchtbaren Ereignis von Fotheringay führen die Schüler des von Benediktinern aus dem Kloster Marchienne nach jesuitischem Muster geleiteten Gymnasium Martianense in Douai „Adriani Rovleri Insvlani Stvarta Tragœdia sive Caedes Mariae Serenissimae Scot. Reginae in Angl. perpetrata"[1]) an den Iden des September 1593 auf. Der

[1]) Ein Exemplar des in Douai (Duaci, Ex Officina Typographica Viduae Boscardi 1593) erschienenen Dramas befindet sich unter den Cimelien der Stadtbibliothek Douai und ist nur auf diplomatischem Wege erhältlich; ein zweites in der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel. Vgl. Roman Woerner „Die älteste Maria Stuart-Tragödie" in den „Germanistischen Abhandlungen, Hermann Paul zum 17. März 1902 dargebracht", Straßburg 1902, S. 259ff. Diesen Aufsatz stellte in knapperer Form und mit einigen wertvollen Nachträgen R. Woerner seiner Neuausgabe des Stückes voran: Lateinische Literaturdenkmäler des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hrsg. v. Max Herrmann, 17. Adrianus Rovlerivs Stvarta Tragœdia, Berlin 1906. — Vgl. Vossische Zeitung 1906, 12. Mai, Nr. 220, Morgenausgabe.

Dem Drama sind vorgedruckt mehrere Lobgedichte auf das Werk und den Verfasser, ferner eine Widmung an den „Patron" des Dichters, Antoine de Blondel, Seigneur de Cuincy, ein geschichtliches Argumentum, für das Roulers folgende Werke benutzt: Des Bischofs und Freundes der Maria Stuart, John Lesley (Leslaeus) Bischof von Ross: De Origine Moribus & rebus gestis Scotorum, Roma 1578, vielleicht auch noch dessen Paränesis „De Titvlo Et Jvre Serenissimae Principis Mariae Scotorum Reginae, quo Regni Angliae successionem sibi justè vendicat . . . Rhemis 1580 und die gleichzeitige Verteidigungsschrift „De Illvstrivm Foeminarvm in Repvb. Administranda, Ac Ferendis legibus authoritate, Libellos" (an Catharina v. Medici). Außerdem zitiert Roulers für das Argumentum des Natalis Comes Universae Historiae Sui Temporis libri XXX, Venedig

Verfasser Adrian de Roulers war Professor der Poesie an dieser Anstalt und höchstwahrscheinlich Weltgeistlicher.[1]) In der blühenden Handelsstadt Douai herrschte ein reges literarisches Leben.[2]) Schon seit dem frühen Mittelalter waren dort Meistersingergilden dichterisch in eifrigem Wettstreit tätig. Zu Roulers' Zeit wurde gelehrte und französische volkstümliche Dichtung gleichwertig nebeneinander gepflegt. Roulers selbst war wohl Mitglied der nach italienischem Muster eingerichteten poetischen Akademie des Ronsardnachahmers Antoine de Blondel, „le Banc Poétique de Baron de Cuinchy". Dieser Mäcen war zuzeiten „Prince du Grand Puy", Vorsteher der Dichterschule, die im Gegensatz zur weltlichen Lyrik des Petit Puy mehr die religiöse pflegte. Ihm widmet Roulers sein Drama.

Douai hatte durch seinen Handel die engsten Beziehungen mit London; Douai war ein Zentrum der Gegenreformation. Die 1562 trotz des Widerstandes der Universität Loewen hier von Philipp II. gegründete Universität war „une Université de Combat, une citadelle catholique"[3]) gegen den vordringenden Calvinismus. Hier wurde das erste englische Priesterseminar[4]) gegründet, das seine fanatisierten Zöglinge zum heimlichen erbitterten Kampf gegen die Häresie in England (gegen Elisabeth, die Feindin des Katholizismus) aussandte. Hier war es naturgemäß, daß Maria Stuart, das Glaubenssymbol nicht bloß der britischen Katholiken, zuerst aufgenommen wurde in den Kreis der Idealgestalten der dramatischen Poesie und zuerst wenigstens auf der Schulbühne als Märtyrerin kanonisiert wurde. Feierlich und würdig genug mag das dichterische Bild der Schottenkönigin Einzug gehalten haben auf den Brettern, welche die

---

1581 und Gilberti Genebrardi ... Chronographiae libri IV. Köln 1584. — Dem Argumentum folgt ein Doppeldistichon: Candido Lectori, von C. Boscardus.

[1]) Näheres ist nicht bekannt. Wenig und Unbestimmtes erwähnt Buzelinus, Gallo-Flandria, Duaci 1625. Die dürftigen Notizen der Bibliotheca belgica von Val. Andreas (1623) schreiben Sweertius (Athenae belgicae 1628) und Jöcher aus.

[2]) Vgl. Duthillœul, Bibliogr. Douaisienne, Paris 1835. S. XXIV A.

[3]) Vgl. Cardon, La Fondation de l'Université de Douai, Paris 1892.

[4]) Der Leiter des Priesterseminars, William Allen, hatte in einer Schrift die Ermordung exkommunizierter Fürsten als verdienstlich hingestellt.

Welt bedeuten. Denn an großartigem szenischem Aufwande wird es das „elegantia, laxitate, sacello et commodis laudabile“ Gymnasium Martianense nicht haben fehlen lassen; dafür sprechen die erhaltenen Beschreibungen und Zeichnungen der Dekorationen bei einem Fest zu Ehren der Provinzialversammlung der Dominikaner am selben Gymnasium. Und die Bürger des wohlhabenden Gemeinwesens waren durch häufige festliche Aufführungen von ausnehmender Pracht verwöhnt.

Roulers veröffentlicht sein Drama bescheiden „nullam in spem perpetuae lucis. — Nam et characteris dignitas cum argumenti majestate nondum conjuncta est, et à veterum, qui severitatem tragoediae ornarunt, consuetudine invitus et historiae servantior nonnihil recessi, cum ex probatorum aetatis nostrae historicorum iudicio, librisque perscriptis excerptum thema componens in hoc vires intendi, vt artis leges, et praecepta non negligam, dum nimium studeo veritati . . .“ Der Dichter preßt den reichen geschichtlichen Stoff mit höchst geschickter Quellenbenutzung in die auf der Schulbühne der Renaissance sanktionierte dramatische Form des „Seneca“. Ebensosehr wie auf Katholizität, unbedingte Zuverlässigkeit des religiösen Bekenntnisses, kam es den geistlichen Lehrern jener Zeit noch auf strenge Klassizität an; und Roulers läßt keine Gelegenheit unbenutzt vorüber, klassische Erinnerungen, Abänderungen klassischer Dichtungsmotive in oft recht geschickter Mosaikarbeit anzubringen. Da muß Senecas „Thyestes“ und „Agamemnon“, in den Chören für die Teile im daktylischen Hexameter Vergil, für lyrische Maße Horaz herhalten.

Der Eingangsmonolog des aus der Hölle entstiegenen Geistes Heinrichs VIII. lehnt sich, auch im Wortlaut, aufs engste an Senecas Monologe des Thyest und Tantalus (Agamemnon) an. Der verworfene Schismatiker vergleicht seine Schuld mit der seiner Mitverdammten, großer Verbrecher der Antike und der Bibel, und muß gestehen, er stände als der Verdammungswürdigste da. Aber entsetzlicher noch als seine Untaten sind die Frevel seiner in Blutschande gezeugten Tochter und Enkelin[1]), der

[1]) Die Fabel des Incests — Anna Boleyn soll eine Tochter Heinrichs VIII. gewesen sein — die Nicolaus Sanders (De Origine Ac Progressu Schismatis Anglicani 1576) ungeheuerlich ausmalt, war Roulers durch seine Hauptquelle, Ad. Blackwood, Martyre de la Royne d'Escosse, 1587 (Paris, Bichon 1589. Enthalten auch in Sam. Jebb's wichtigem zweibändigen Quellenwerk: De vita et rebus gestis serenissimae principis

wollüstigen, gegen die „Guten“, die Katholiken, wütenden Elisabeth, die mit schonungsloser Grausamkeit nun selbst ein gekröntes Haupt bedroht. Schaudernd fühlt sich Heinrich als Urheber dieser Greuel und flieht zurück „in Dis' finstere Behausung.“

Einen Ansatz zu intimer Charakteristik hebt Woerner lobend hervor: Der Geist, von äußerstem Entsetzen „verwirrt“, verwechselt die Reihenfolge und die Beziehungen von vier zum Vergleich angeführten geschichtlichen Namen (Vers 15 f). Damit aber der feine Zug nicht entgehe oder gar als Fehler des Dichters angesehen werde, stellt die Vorrede alles richtig. — Die im Prologe scharf ausgedrückte polemische kirchlich-politische Tendenz verbot Roulers wie den späteren Ordensdramatikern, Elisabeth in der geschichtlichen passiven Rolle ihren Räten gegenüber vorzuführen. Ihm lag daran, die ketzerische Fürstin als die Schuldigste oder vielmehr einzig Schuldige an Marias Untergang hinzustellen. Die allerstandhaftigste Königin soll nach Blackwoods bitter leidenschaftlicher Verteidigungsschrift „praecipuè Elizabethae perfidia plus quam Britannica“ fallen. Sie gibt sich im Drama ohne Heuchelei als Todfeindin Marias, wie in ihrem großen Monolog bei Schiller IV 10[1]) und dringt herzlos auf Marias Tod gegen die Warnungen und Vorstellungen Leicesters: „Quin sponte procerum potius & sine te perit!“ Leicesters Einwände (Vers 141), ähnlich denen des Schillerschen Höflings im Staatsrat (II 3), sind dieselben, die tatsächlich Elisabeth ihren Ministern entgegenhielt: Sorge um den makellosen Ruf ihrer Milde, Rücksichten der äußeren Politik usw. Diese eigenartige Rolle Leicesters geht wieder auf Blackwood[2]) zurück. Dort wird Leicester von Sir Walter Mildmay nachts auf die Gefahr der Hinrichtung aufmerksam gemacht und Leicester „sentant son hõeur plus interessé que de nul autre, pour estre le chef du conseil & l'entier gouvernement de sa maistresse, se

---

Mariae Scotorum Reginae. London 1725) übermittelt. Dort wird, im Zeichen der Renaissance, der Fluch dieses Incests als der Ursprung alles Unheils der letzten Jahrzehnte in Europa ausgegeben, ein antikisierender (aber auch katholischer) Gedanke, dem der Dramatiker folgt.

1) Vgl. z. B. mit Schillers Versen 3225—3238. Roulers' Verse 113 ff., 138—140.

2) a. a. O. S. 334 ff. — Gelegentlich sei bemerkt, daß der Latinist Roulers selbst aus Gelehrteneitelkeit das französisch geschriebene Werk nicht angibt.

leue du lict, prend sa robbe de chambre, va trouver la Royne luy remonstre les incōueniens qui poutroiēt ensuyure vne si sanglante tragedie, si son commādement estoit executé." Hier setzt Roulers ein: Elisabeth, schlaflos vor Sorgen um Thron und Reich, gibt Leicester ihren Entschluß kund, die anmaßend ränkevolle Gattenmörderin und verhaßte Gegnerin — „terror noster et regni lues" — endlich schonungslos zu beseitigen (Vers 113/5, 138/40). Alles, was Rat und Parlament gegen Maria tatsächlich vorbrachten, führt hier Elisabeth ins Feld: Marias beabsichtigte Heirat mit Norfolk, ihre Verhandlungen mit fremden Fürsten, ihre hartnäckigen Ansprüche auf die englische Krone, die von ihr der anglikanischen Staatsreligion drohende Gefahr, die Anschläge Morgans und Pagets[1]) und anderes mehr. Elisabeth will nun den dringenden Bitten des Landes folgen, ohne Furcht vor übler Nachrede oder vor den Drohungen der Guisen und Frankreichs, dessen Gesandter Belliuerus (Bellièvre), von ihr mit Hohn genannt, sich schon vergeblich für Maria verwandt hat. Dudelaeus (Leicester) muß schließlich erklären: nil vltra reuoco. Beale wird an Shrewsbury mit dem Auftrag entsandt: Tollatur rea | Pronuntiata iudicum sententia | Meaque, quam post publicis vulgo locis | Edi per urbes Angliae cunctas volo. Und Dudley wünscht noch zum Heil des Reichs, daß Marias Sohn und die übrigen Mörder das Schicksal der Schottenkönigin teilen könnten (V. 243/6). Noch einmal lodert der unauslöschliche Haß der Tyrannin auf, Pluto, die „rächenden Göttinnen" und Gott, „si quis haec audit deus"[2]) (vgl. Vers 148), sollen ihren blutigen Entschluß zu schranken- und furchtloser Gewalttätigkeit bezeugen. Dann triumphiert ein Chor der Engländer über den wiedergeschenkten Frieden, ein Thema, das auch die Londoner Narratio Supplicii[3]) dem Dramatiker

[1]) Babington wird später noch von Amias gelegentlich des Verrates Giffords (III, Vers 700) genannt.

[2]) Vgl. V. 148: Elizabeta: Illosne (scil. dynastas exteros) verear, cum nec agnoscam deos?

[3]) Ursprünglich englisch abgefaßt, schon 1587 ins Lateinische übersetzt und mit entsprechenden katholischen Anmerkungen und poetischen Beigaben versehen. Die Schrift war auf dem Festlande in zahlreichen Ausgaben verbreitet. In 22 Animadversiones bringt sie mit advokatischer Findigkeit alles vor, was an dem Verfahren der Engländer gegen Maria

darbot, das aber nur Blackwood grade an diese Stelle setzt. Jene berichtet von lauter Freude der Engländer nach Marias Hinrichtung, dieser nach der Urteilsverkündigung.

Im zweiten Akt gedenkt Maria im Freien ihres kurzen Glücks in Frankreich, ihrer unglücklichen Regierungsjahre und unverschuldeten Prüfungen. Mütterlich sorgt sie um ihren Sohn: Tu rex inani nomine ... Dent fata fluere quam tuae matri, puer, | Secundiore cuncta successv tibi. Ihr einziger Fehler deucht ihr die Erhebung ihres als Priester und Mönch gottgeweihten Halbbruders zu hohen politischen Würden.[1]) Schuldfrei aber weiß sie sich von allem, was die treulose und wortbrüchige Elisabeth ihr zur Last legt. Ihr Verbrechen sei nur ihre Glaubenstreue, für die sie gern den Tod erleiden will, wenn es der „Donnerer" so bestimmt. Der Arzt, dessen Name Bourgoin nicht genannt wird, unterbricht ihren ausgedehnten Monolog. Er besorgt Verschlimmerung ihrer Leiden durch solch einsames Grübeln und warnt vor Lauschern. Im Hause möge die unglückliche Herrin vor seinem Mitgefühl ihr Herz erleichtern. Aber die öden Räume ihres Kerkers sind ihr verhaßt und wecken die traurige Erinnerung an den Raub ihrer Habe, ihres Schmuckes, ihrer Schriften und Bücher. Der Arzt tröstet sie in Zuversicht auf Gott und schließt sich ihrem Gebet an mit der Bitte, Gott möge Elisabeth milder stimmen. Alle Hoffnung vernichtet aber Amias' brutale Meldung, daß der Gerichtshof zusammengetreten sei, der das Urteil über die sich täglich deutlicher offenbarende Schuld Marias fällen soll. Nach einem lebhaften, in allen Einzelheiten historisch getreuen Streitgespräch über Begründung und Berechtigung der Verfolgung Marias beklagt ein Chor gefangener Jünglinge und Jungfrauen in Anapästen nach Senecas Art, das durch Abfall vom wahren Glauben heraufbeschworene Unglück Schottlands in Vergleichen

---

Stuart mit Recht ausgesetzt werden konnte und betont, daß jene eben Kalvinisten seien, d. h. nicht besser als Scythen oder Geten und überdies geübt in der Kunst, falsche Zeugnisse zu beschaffen.

Die verbreitetsten dieser zeitgenössischen Berichte sind: 1) Mariae Stvartae Scotorum Reginae, Principis Catholicae Nvper Ab Elizabetha Regina Et Ordinibus Angliae ... interfectae Svpplicium & Mors pro fide catholica constantissima ... Coloniae, Apud Godefridum Kempensem MDLXXXVII (kgl. Bibl. Bamberg, Bonner Univ.-Bibl. u. a.). — 2) Svmmarivm Rationvm, Quibus Cancellarivs Angliae Et Prolocvtor Pvckeringivs Elizabethae ... persvaserunt occidendam esse ... Mariam Stvartam ... His Additum Est Svpplicium Et Mors Reginae Scotiae ... Opera Romoaldi Scoti, Ingolstadii Ex officina Wolffgangi Ederi, MDLXXXVIII, Coloniae 1627. — 3) Maria Stvarta, Regina Scotiae Dotaria Franciae ... Martyr Ecclesiae, innocens a caede Darnleana: Vindice Oberto Barnestapolio (R. Turner), Ingolst. 1588 (ebenfalls Cöln 1627 neu aufgelegt?) (Bonner und Breslauer Univ.-Bibl. u. a.).

[1]) Von fast allen älteren Quellen überliefert.

mit den Strafen des abtrünnigen Israel und billigt Murrays Ermordung und Mortons Hinrichtung.

Am Anfang des dritten Aktes beruhigt Amias in geheimer Unterredung die Befürchtungen Drury's, des zweiten Präfekten in Fotheringay, für Vaterland und Religion von Elisabeths allzu langmütiger Milde gegen die ränkespinnende Maria.[1]) Er entdeckt ihm seine und des Verräters Gifford Anschläge, Marias Briefwechsel abzufangen, aus dem leicht Schuldbeweise zur Rechtfertigung des Todesurteils sich würden finden lassen. (Vgl. V. 719 f). — Den Höhepunkt des Dramas bedeutet die Schlußszene des Aktes. Die gefangene Königin vernimmt gelassen von Buccartius (Lord Buckhurst) die Meldung der Urteilsbestätigung. Der erbitterte Glaubenskampf, in dem Maria Stuart als begeistertes Opfer fällt, kommt in dramatischer Lebensfülle geschichtlich echt in bemerkenswerter Freiheit von klassizistischem Schematismus zum Ausdruck: Die Szene schließt sich treu der authentischsten Quelle, Marias eigener Schilderung der Unterredung in ihrem Briefe an den Erzbischof von Glasgow[2]) im November 1586 an. Marias Antwort (V. 807/23) an die starren Ketzer, die sie zu Bekenntnis und Buße auffordern und ihr den Beistand anglikanischer Geistlichen aufdrängen wollen, übersetzt Woerner sehr schön:

„Warum beneidest du mir diesen Ruhm?
Habt Ihr Gewalt, wie über meinen Körper,
Auch über meine Seele? Und kannst du
Mir wehren, meines himmlischen Vaters Huld
In süßer Hoffnung hier schon vorzukosten?
Auf sie, auf sie nur setz' ich mein Vertrauen,
Der einst für mich sein göttlich Blut vergoß,
Für sich, für seine heil'ge Kirche soll
Er nun das meine fließen sehen. Nicht
Um Kronen tauscht' ich diese Zier, um einst'ge Ehren,
Und gäb' der Erdball sich in meine Macht.
Denn was eracht' ich Reich und Herrschaft anders
Als leere Namen, eitlen Schmuck im Haar,

---

[1]) Drurius spricht dieselben Befürchtungen mit wörtlichen Anklängen aus, die in dem ersten von Rom. Scotus mitgeteilten Aktenstück dargelegt werden: Compendium Svpplicationis qvam Cancellarivs Angliae Nomine Senatvs, Populique, Anglicani obtulit Reginae Angliae. Den Hinweisen auf Elisabeths Milde, die Gefahr für Staat und Religion, das Gerücht vom geplanten Einfall der Guisen, die Briefe Marias an auswärtige Fürsten, fügt Roulers noch hinzu die von Jakob von Schottland drohenden Gefahren.

[2]) Marias leidenschaftlich ergebener einstiger Schützling Blackwood, der eine Fülle intimer Kenntnisse zu überliefern wußte, druckte diesen und sechs andere Briefe Marias in seinem „Martyre“ zum erstenmal ab, und zwar unverkürzt. In Labanoffs Sammlung („Lettres . . . de Marie St.“ Lond. 1844, 45, 59) findet sich der oben bezeichnete Brief VI, 465 ff.



Den bald genug das Unglück raubt? Was ich
In langen Jahren alternd hier getragen,
Ruf' ich den Himmel nicht unwürdig an,
Die Buße sei's für meine Sündenschuld."

Maria weist alle Beschuldigungen hochverräterischer Anschläge gegen Elisabeth, auch das Wissen um solche, entschieden ab. Als Buckhurst ihr, genau nach Marias eigenem Bericht, vorhält (Vers 854/8): „vous avez souffert, conseillé & permis que les Anglois vous nommassent leur souveraine, comme appert par les lettres d'Allain (William Allen) & de Louys (Lewis) & de plusieurs autres . . ." verteidigt sie sich mit dem Vorwand schuldigen Gehorsams gegen kirchliche Würdenträger. Buccartius erklärt schließlich, daß sie nun vor allem um ihres Glaubens willen sterben müsse. Da jubelt sie auf: Nunc occubare, nunc juvat! Admisi scelus, Fatebor: Obîci crimen hoc solum potest." — In sapphischen Strophen fragt der Chor klagend nach einem Retter.

Maria hat ihre Unschuld beteuert, ihren Glauben behauptet und wird so als erklärte Märtyrerin der Herz- und gewissenlosen Gegnerin zum Opfer fallen. Das ist das Ziel der Handlung. Die Beschimpfungen und die rohe Behandlung der Verurteilten durch ihre Kerkermeister, die unter lebhaften Klagen des Arztes und des allzulange bombastisch deklamierenden Chors aus ihrem Gemach Thronhimmel und Billard fortnehmen lassen und ihr engere Haft ankündigen, ja mit der Waffe bei einem wiederholten Fluchtversuche drohen, diese Momente sind meiner Ansicht nach trotz der wenig auffälligen — geschichtlich treuen — Wiederholung des Beraubungsmotivs grade hier nach Anlage und Idee des Dramas am Platze.[1]) Woerner sähe sie gern, wie bei Schiller, in der Exposition. Nun muß die Heldin zur Bewährung ihres Glaubenseifers hoheitsvoll, wenn auch mit stolzem Widerspruch, selbst die Schändung ihrer königlichen Ehre dulden. Immer steigend entwickelt sich die Seelengröße der Blutzeugin bis zu ihrem standhaften Tode. — In zu treuer Anlehnung an den geschichtlichen Verlauf, zum Schaden des dramatischen Fortschritts, wird durch Shrewsbury die Todesankündigung und das selbstverständlich wieder zurückgewiesene Angebot zweier anglikanischen Geistlichen wiederholt — ein selten vermiedener Fehler. Marias Erinnerung an das einstmals mit Elisabeth ausgetauschte Freundschaftspfand (schon II 1, 404 erwähnt), erwirkt ihr nicht einmal geringen Aufschub zur Abfassung ihres Testaments. Sie tröstet und ermutigt vor ihrem Abgange den fassungslos klagenden Chor, der darauf in Odenmaßen „de regnorum vicissitudine & ambitu mit einem großen Aufwand biblischer und anderer Weisheit handelt." Amias läßt inzwischen das Schaffot aufschlagen.

In den ersten beiden Szenen des Schlußaktes wird Maria, der Geschichte entsprechend, zweimal von Erbyus[2]) und Scherusbericus (Shrews-

[1]) Roulers folgt übrigens in dieser Szene wörtlich weiter Marias über mehrere Tage berichtenden Briefe.

[2]) = Derby. Das „D" am Anfang englischer Namen faßte noch mancher Nachfolger Roulers' als französisches Adelsprädikat.

bury) auf der Vorderbühne zur Hinrichtung abgeholt, während sie von ihren Dienern und Melville (Meluinus nach der hier bis auf die kleinsten Umstände benutzten Narratio Londin.) Abschied nimmt. Letzterem überträgt sie, obzwar sie ihn für einen Ketzer halten müsse[1]), unter Hinweis auf ihre Würde als ihrer aller katholische gesalbte Königin, auf die eine Kirche, den einen Christus die Meldung an ihren Sohn, daß sie als gute Schottin, gute Französin und gute Katholikin sterbe und ihn zur Erhaltung der römischen Kirche mahne. Vor Amias spricht sie die Hoffnung aus, Elisabeth werde ihre kleinen Vermächtnisse an die Dienerschaft nicht verbieten, und bittet um Begleitung ihres Kaplans und ihrer Dienerschaft zum Richtplatz; aber nur fünf Diener und zwei Frauen gestattet man ihr mitzunehmen. Kent und Beale führen die von zwei Dienern Paulets gestützte Königin zum Schaffot in dem bis dahin durch einen Vorhang abgetrennten Hintergrund der Bühne. Vor dem Schaffot wird das auf wenige Hexameter verkürzte Todesurteil verlesen. Die zudringlichen, von Kent und Beale unterstützten Bekehrungsversuche des Borungus Haeresiarcha[2]) stellt Roulers noch schroffer und ärgerlicher dar als seine Quelle. Takt für szenische Wirkung verrät er aber wieder in der Fortlassung der Sterbegebete, bei denen Maria den anglikanischen Geistlichen zu übertönen suchte. Sie verzeiht dem Henker und allen ihren Mördern, beteuert nochmals ihre Unschuld und ihren Glauben und betet für den Papst, die Könige von Spanien und Frankreich. „Der phrasenreiche, bombastische Jammer der puella prima, die in zehn Versen von Geten, Scythen und Alanen, von der Donau und dem Kaspischen Meere, von Diomedes und den wilden Colchern deklamiert“, erinnert uns erst wieder daran, daß wir ein Drama des 16. Jahrhunderts vor uns haben.“[3]) Maria weist jede Berührung durch den Henker vor dem Tode zurück und bittet ihn, einem der Mädchen ihr Kruzifix für den dreifachen Ersatz in Gold zu überlassen. Dann fällt der innere Vorhang vor dem Schafott; wir hören nicht mehr Marias letzte, von der Narratio überlieferten kurzen Gebetsworte. Roulers verzichtet auf den Effekt. — Die beiden Frauen füllen auf der Vorderbühne die Zeit der Hinrichtung mit rhetorischen Klagen aus, bis der Henker das durch die vielen Leiden ergraute Haupt der Gerichteten zeigt.[4]) Geschichtlich-geographische

---

[1]) Vgl. Rom. Scotus S. 88.

[2]) Den Dekan von Peterborough macht der Übersetzer der Londoner Narratio zu einem Decanus Petrus Borūgus.

[3]) Die unheimliche Gelehrsamkeit der Puellae entschuldigt Roulers selbst: Maria Stuart habe sie während der langen Gefangenschaft allerlei gelehrt. Proinde desine mirari, candide Lector, quod eas finxi scientiores.

[4]) Vgl. Rom. Scotus S. 93 und Blackwood. — Diese beiden Szenen haben als einzige Bühnenanweisungen: Puella prima et secunda egressae — lictor exserens Stuartae caput, handschriftlich im Exemplar der Stadtbibl. Douai geändert in: Borumgus lictore exserente Stuartae caput. Diese Lesart, die im Wolfenbütteler Exemplar auf einem schmalen Papierstreifen gedruckt über die ursprüngliche geklebt ist, hat Woerners Ausgabe.

Deklamationen des Chors, dem Amias die Leiche der Gerichteten verweigert, schließen das Stück.

Es ist anzuerkennen, daß Roulers mit Kraft und Kunst weit über den Geschmack und Ungeschmack seiner Tage hinausgekommen ist. Zu sehr lobt Woerner das Stück: „keiner der Nachfolger — vor Schiller — hat sich wie Roulers bemüht, seinem Werk aus geschichtlicher Überlieferung . . . Gehalt und Gestalt zu gewinnen.“[1]) Vielleicht begegnen uns doch noch Dramen, die es an geschichtlichem Realismus und mehr noch an dichterischer Selbständigkeit und Schönheit mit Roulers' unzweifelhaft trefflichem Drama aufnehmen können.

Nur vermuten darf man freilich, daß die fünf Jahre nach Roulers' Stück verfaßte, leider verlorene Tragedia Maria Stuarda des Martyrer-Philosophen Tommaso Campanella der seines Vorgängers nicht wird an Wert nachgestanden haben. Kenntnis von diesem Stücke haben wir nur aus eigenen kurzen Bemerkungen des berühmten Dominikanermönches, der von der spanischen Regierung wegen freimütiger politischer Äußerungen grausam verfolgt und 27 Jahre in Neapel in qualvoller Gefangenschaft gehalten wurde. Seine Rechtfertigungsschrift[2]) verzeichnet in der Liste seiner Werke unter Nummer 3: „La tragedia della Regina di Scozia per spagna contra Inghilterra“, für Spanien gegen England! Die Heldin wird demnach auch hier als Märtyrerin des katholischen Glaubens dargestellt, das ganze Werk mit gleicher polemischer Tendenz gegen das häretische England abgefaßt sein wie Roulers' Drama. Die Form dieser Tragödie wird aber weniger von Seneca als vom Hellenismus beeinflußt sein. „Schließlich“ — schreibt Campanella nämlich — „beendigte ich im Jahre 1598 zu Neapel einen Epilog der Physiologie und eine Ethik. Hierauf kehrte ich nach Stilo, meiner Vaterstadt in Calabrien zurück, wo ich, nach unserer Poetik, eine nicht gering zu schätzende Tragödie auf Maria Stuart, Königin von Schottland, dichtete.“ Trotz der großen Gunst, die Senecas Dramen bei den Humanisten und an den prachtliebenden Höfen von Rom, Ferrara und Florenz in der zweiten

[1]) Vgl. mein Referat über Woerners Neuausgabe des Stücks, Studien zur vergleichenden Lit.-Gesch. 1907, Bd. VII.

[2]) Enthalten in Campanellas „Memoriale al Papa, aus der Bibl. dei PP. dell'Oratorio di Napoli dei Gerolamini Scaffole Nr. 14 pubblicato

Hälfte des 15. Jahrhunderts genossen, wurde dennoch nach der höchsten Blüte des Hellenismus am Anfang des 16. Jahrhunderts die griechisch-klassische Tragödie für die italienische mustergültig.

Nur ganz äußerlich folgt der Neapolitaner[1]) Carlo Ruggieri in seinem Erstlingswerk „La Reina di Scotia tragedia . . . all' Illustr.° e Reverendiss.° Card. Spinelli In Napoli per Constantino Vitale MDCIIII dem Schema der griechischen Tragödie. Der Orts- und Zeiteinheit treu beschreibt er nur die letzten Stunden der Schottenkönigin, die Ankündigung und Vollziehung des Urteils. Im übrigen zeigt das Stück all die schweren Fehler, die Aug. W. Schlegel an den Senecadramen scharf rügt: über alle Beschreibung schwülstig und frostig, ohne Natur in Charakter und Handlung, durch die widersinnigsten Unschicklich-

---

dal Baldacchini. Vol. 2. Append. — Siehe auch L. Amabile, Fra Tommaso Campanella; La sua Congiura, i suoi Processi, e la sua Pazzia. Bd. II. Napoli 1882. S. 84. — Opere di Tom. Campanella scelte, ordinate ed adnotate da Alessandro d'Ancona . . . Vol. I u. II. Vol. I. p. LXXXIV u. p. CCC XXXV. Docum. C. — J. L. Klein, Gesch. des Dramas V, 2. Lpz. 1867, S. 516 ff.

[1]) Vgl. Lione Allacci, Drammaturgia, accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV, in Venezia MDCCLV (1. Ausg. Roma 1666), S. 663. — Quadrio, Franc. Sav., Della Storia e della ragione d'ogni poesia volume terzo, Milano MDCCXLIII (= Bd. IV), S. 76. — In meinen Ausführungen über die italienischen Dramen des 17. Jahrhunderts folge ich dem verdienstvollen Aufsatz S. E. Gustave Colline's, Notizie di opere letterarie italiane su Maria Stuarda in der Zeitschrift „Rassegna Pugliese di scienze, lettere et arti, Trani 1885, vol. II, Nr. 17, 19, 20. Die Zeitschrift ist in keiner deutschen oder österreichischen Bibliothek erreichbar gewesen. Durch die liebenswürdige Vermittelung von Herrn Privatdozenten Dr. Pillet wurde mir von Sig. Dott. Fortunato Pintor, vicebibliotecario del Senato, Roma, ein Exemplar des Blattes aus der „R. Biblioteca Nazionale Vittorio Emmanuele in Roma" gütigst zur Verfügung gestellt. — Colline verwertete für seinen Aufsatz hauptsächlich die Schätze der „Biblioteca di casa Barberini." — Benedetto Croce wiederholt im Appendix 3 seines schönen Werkes „I Teatri di Napoli, Nap. 1891" (Göttinger Univ.-Bibl.) nur in knapperer Form Colline, soweit die besprochenen Werke in die neapolitanische Theatergeschichte gehören. Croce bemerkt zu Ruggieri's Werk: Rarissimo — Esempl. alla Bibl. Casanatense. Er weiß nichts von einer Aufführung des Stücks. — Vgl. auch Belloni, Il Seicento (in der Sammlung Storia letteraria d'Italia scritta da una Società di Professori) Milano, Vallardi s. a. S. 250, 256. und die Besprechung von Croces Werk in Kochs Zeitschrift für vergl. Lit.-Gesch. XIII, 111 und 239.

keiten empörend und von aller theatralischen Einsicht entblößt; jeder tragische Gemeinplatz wird in den geschraubtesten Phrasen bis auf den letzten Atemzug abgehetzt.[1])

Maria Stuart ist in Ruggieris Stück das überspannt heroische Opfer des Protestantismus, Märtyrerin des Katholizismus. In dieser Stimmung hält sich das Pathos der Tragödie. Elisabeth ist, wie bei Roulers, „der ketzerischen Engländer ruchlose Königin“; Maria, die durch ihr Ende den Christen lehrt, den Tod zu verachten, wo es Wahrung des Glaubens gilt, war „immer der Tugend vollkommenstes Muster.“ So hatte die katholische Geistlichkeit der ganzen Welt die unglückliche Schottenkönigin auf den Kanzeln verklärt und unter Flüchen und Verwünschungen Gottes Rache gegen Elisabeth angerufen; so hatten zahlreiche Epigrammatiker und Pamphletisten in glühender Leidenschaft und zelotischer Wut den in England gegen den Katholizismus geführten vernichtenden Schlag unermüdlich ausgemalt.[2])

---

[1]) Griechisches und römisches Theater, 15. Kap.

[2]) Colline führt u. a. zwei Klagegedichte an, die Ruggieri bekannt sein konnten; eines von Carl Emmanuel von Savoyen (vgl. Fed. Sclopis, Delle scritture politiche e militari dai principi di Casa di Savoia, im „Archivio Storico Italiano“, nuova serie, tomo 2° P. I. p. 100. Firenze 1855. Ein anderes von dem jungen Maffeo Barberini, dem späteren Papst Urban VIII. (Maphei S. R. E. Card. Barberini nunc Urbani Papae VIII Poemata, Parisiis 1642, p. 145).

Von italienischen Flugschriften über Maria Stuart, die Ruggieri zur Unterlage dienen konnten, sind mir dem Titel nach bekannt: 1) Vera relazione della morte di Maria Stuarda, regina di Scozia, Perugia 1587 (vgl. Bibliographie et Iconographie des femmes célèbres, I (1892, S. 499 ff. Supplément, 1900, S. 342 ff. — Second et dernier supplément 1905. S. 130 ff.). Ist diese Schrift identisch mit der von Colline in Giambattista Basile's „Archivio di letteratura popolare“ veröffentlichten „Vera relatione della morte della sereniss. Reina di Scotia nel lisola de Inghilterra, Perugia e Viterbo 1587? — 2) Della morte della regina di Scotia, moglie di Francesco II re di Francia, Vicenza 1587. — 3) Eine Vita di Maria Stuarda von F. Magnaga, im 16. Jahrh. gedruckt. — 4) Eine in italienischen Bibliotheken häufige Handschrift: „Succinta et breve narratione dello Stato della sereniss . . . Maria Regina di Scotia e del Principe suo figliuolo“, von Francesco Marcaldi, Redaktionen von 1580, 1585, 1587. — Die eine oder andere dieser Schriften mag mit der Narratio Londinensis in Beziehung stehen.

Eine kurze Analyse gebe ein Bild vom Stil und von der Wertlosigkeit des Dramas.

1. Akt. Marias Kammerfrau und Sekretär beklagen ihre Herrin, das sanfte Lamm in der Gewalt der menschlichen Bestie, der wilden Wölfin Elisabeth. Der Sekretär spricht tröstend die Hoffnung auf Befreiung durch Frankreichs Hilfe aus. Die Kammerfrau wird zu Maria gerufen. Die Meldung zweier Gesandten der Elisabeth läßt den Sekretär in freudiger Erwartung auf eine günstige Wendung des Schicksals seiner Herrin schließen. Moralische Betrachtungen des Chors enden den Aufzug.

2. Akt. Mit einer weitschweifigen philosophisch-geschichtlichen Deklamation[1]) leitet Maria die Erzählung eines Traumes ein: Darnley's Geist riet ihr, nach Frankreich zu fliehen. Aber ein Engel verbot es, indem er die ihr beschiedene glorreiche Märtyrerkrone zeigte. Der Sekretär deutet den Traum: der Himmel wolle nicht ihre Flucht.

3. Akt. Aller Hoffnung beraubt den Sekretär der unheilverkündende feierlich ernste Aufzug der Gesandten, die nahen, das Todesurteil zu verkündigen. Wie in Roulers Stück entspinnt sich der historische Wortwechsel über Grund und Recht des Urteils. Merkwüdig ist eine der folgenden Szenen. Die Gesandten erklären dem Kerkermeister Marias, den der Widerspruch mit den Befreiungsgerüchten in Erstaunen setzt, grade wegen der Gefahr jener Gerüchte sei das Urteil beschleunigt worden. Wie bei Schiller Amias Paulet (I, 1), so atmet auch hier der Custode befriedigt auf, des sorgenvollen Amtes nun bald ledig zu sein.

4. Akt. Ein kalvinischer Priester sucht Maria zum Protestantismus zu bekehren. Auch ihm ist Darnley erschienen, und er kommt in dessen Auftrag. Aber die Königin erinnert sich, daß in ihrem Traume Darnley die gleiche Rolle des Versuchers gespielt hat und jagt den Ketzer davon.

5. Akt. Einer der Räte König Jakobs trifft ein, Maria zu retten.[2])

---

[1]) „Sol fra ogni altro animal che sotto il cielo
Pasce e sostiene l'altrice mobil terra,
Va con fronte sublime altero l'uomo;
Ei regge il tutto e sè medesmo impera“

usw. — Die Stelle erinnert mich an den Anfang der Metamorphosen Ovids; sie scheint nur eine der üblichen Variationen zu sein.

[2]) Die günstige Auffassung Ruggieris von Jakobs Charakter dürfte mit folgenden, von Robertson (Gesch. von Schottland, übers. von Mittelstedt, Braunschweig 1762, II, 258, engl. Orig. S. 210 ff.) berichteten Einzelheiten zusammenhängen. Jakob verschwendete im Basilicon Doron „Ruhm und Beyfall allen denen, die es mit seiner Mutter gehalten hatten.“ Der deshalb mißtrauischen Elisabeth verschaffte der Intrigant Gray „die Copey eines Briefes, den Jakob dem Papst Clemens geschrieben, und darinnen er, nach vielen Ausdrücken seiner Hochachtung gegen den Papst, und seiner Dankbarkeit für dessen Gunstbezeugungen, seinen festen Ent-

Zu spät! Nachdem er eine gute Weile ohne ersichtlichen Grund über die Assyrer, Meder, Perser, Griechen und Römer geschwätzt hat, kommt ein Kammerdiener, der ihm alle Einzelheiten der Hinrichtung erzählt, Marias letzte Weisung an ihren Sohn, den kalvinischen Glauben zu fliehen und nur dem katholischen zu folgen, ihr letztes Gebet und ihren Tod. Zu böser verletzender Geschmacklosigkeit verleitet katholischer Eifer den Dichter. Um Marias tiefe Religiosität zu schildern, sagt der Bote:

„Ihr abgeschlag'nes Haupt noch flehte Gott
Hinunterkollernd um Vergebung an."

— Wunderliche Selbstironie! Einer der Anwesenden unterbricht die Erzählung einmal ungeduldig mit der drängenden Mahnung, nicht mit unnützem Wortschwall Zeit zu verlieren! Der Chor rezitiert un'ottava, und mit einem Vanitas Vanitatum schließt die Tragödie.

Die Heldin dieses Stückes, eine Figur ohne Leben, ohne Wärme, ist weniger von tief religiöser Glaubenstreue als einseitig verranntem, unausstehlich hartnäckigem Glaubenstrotz erfüllt; sie ist eine streitbare gefühllose Sophistin. In den katholischen Ländern erregte nicht das schreckliche Schicksal des unglücklichen verführerischen Weibes die Gemüter, sondern der Fall der katholischen Königin. Von ihrer berühmten Schönheit fällt daher in den ersten Dramen kein Wort. In Ruggieris Hand entschwindet aber auch alles Historische und Menschliche des Stoffes. Sein Drama gibt nur ein hohles und verzerrtes Abstraktum der geschichtlichen Vorgänge in einem gleichmäßig erhobenen, rhetorisch gekünstelten Überschwang und sentenzenreich deklamatorischem Aufwand des Stils, welcher den aus dem Stoff meist eigenmächtig herauskonstruierten, zwar nicht unmöglichen, aber steif unpoetischen Situationen recht unglücklich angemessen ist.

Aus gleicher katholisch unduldsamer Anschauung heraus

---

schluß erklärt hatte, den Römisch-Katholischen mit Gelindigkeit zu begegnen." Robertson hält es damit, daß dieser Brief eine Fälschung Elphingstons, des Sekretärs Jakobs, gewesen, wie durch einen Zufall sich herausgestellt haben soll. „Allein," fährt er fort, „wir mögen den Aufsatz dieses Briefes dem freundschaftlichen Eifer des schottischen Sekretärs oder dem Befehle des Königs zuschreiben, so ist so viel gewiß, daß sich Jakob um diese Zeit (scil. 1599) die äußerste Mühe gab, die Freundschaft der Römisch-Katholischen Fürsten, als ein notwendiges Versicherungsmittel zur . . . Gelangung auf den englischen Thron zu gewinnen." — Von diesen politischen Verhältnissen mag manches gerüchtweise zur Kenntnis der gebildeten Kreise gekommen sein. Vgl. S. 105, Anm. 2.

bearbeitet der Römer Della Valle[1]) den Stoff. Aber aus der künstlerischen Einfachheit und dichterischen Schönheit seiner „La Reina di Scotia tragedia . . . al Sommo Pontef. et Sig. nostro Urbano VIII in Milano per gli Eredi di Melchior Maladesta Stamp. Regi e Ducali MDCXXVIII[2]) weht uns wirklich hellenischer Geist entgegen.

Der Geist des ersten Gatten Marias, Franz II. von Frankreich, spricht den Prolog des nicht in Akte gegliederten Stückes: er betrauert das Martyrium der zwanzigjährigen Knechtschaft seiner nun dem Tod geweihten Gemahlin und mahnt sie zu ehrfurchtsvoller Ergebung in die unerforschliche göttliche Vorsehung. Dann tritt die Königin selbst auf, über ihr Schicksal jammernd.

„Gefangen bin ich, eine Königin!
In meiner Witwentrauer ohne Trost
Entartet[3]), lieblos ist mein eigner Sohn,
Rebellen, treulos meine Untertanen.
So steh' ich armes Weib verlassen da
Von Rat und Hilfe, im Elend, schwach und alternd.“[4])

Die Kammerfrau sucht ihr in dieser wirklich beklagenswerten Lage noch Hoffnung einzuflößen: An Gewalt und List sei zwar nicht mehr zu denken; aber der Seele könne man die Erwartung auf Freiheit nicht rauben, werde sie auch der Person, dem Leibe versagt. Sie weist auf die innere Unbesiegbarkeit des Guten, Rechten und Wahren, auf den leuchtenden Ruhm des Duldens hin. Aber Maria weiß wohl, daß diese Trostgründe mehr aus liebevoller Anhänglichkeit als aus Überzeugung

---

[1]) Vgl. Lione Allacci a. a. O. S. 664. — Quadrio a. a. O. II, 368, IV, 85, VII, 193, nennt ihn „Romano“ unter dem Kapitel: Annoveransi alquante Raccolte, che di Volgari Poesie ha l'Italia. Gedichte Della Valles sollen sich finden in der „Scelta di rime di molti autori viventi non più stampate“, Genova 1591. Er ist noch Verfasser zweier anderer Tragödien, einer „Giuditta“ und „Ester“ (Milano 1627), die er der Himmelskönigin in naiver Weise widmet: „Fattura del tuo figlio, Federico!“

[2]) Ein Exemplar, in rotem Maroquin gebunden, in der Biblioteca Barberina, gewiß das Widmungsexemplar selbst.

[3]) Maria selbst nannte ihren Sohn in der Tat „entartet, ungehorsam und schlecht geleitet.“ — Vgl. Arnold Gaedeke, Maria Stuart, Heidelberg 1879, S. 288.

[4]) Nach diesem Verse (Povera, inferma, ed in età cadente) möchte ich nicht mit Woerner (Lat. Lit.-Denkmäler 17, S. XVIII) auf Grund der nur wie ein Nachglanz der einstigen Schönheit Marias berührenden schmückenden Beiwörter in der Erzählung ihres Todes annehmen, daß hier schon die Verjüngung und körperliche Idealisierung der bei ihrem Tode 46 jährigen Schottenkönigin beginnt.

stammen; ihr Sieg würde — das Grab sein. Nachdem die Königin sich in ihre Gemächer zurückgezogen hat, ergeht sich die Kammerfrau mit dem Chor weiter über ihr Schicksal. Ein Diener des Schloßhauptmanns meldet, daß zwei Minister der Elisabeth Maria zu sprechen verlangen. Zwischen Furcht und Hoffnung schwebend, erwartet Maria die Boten. Einen Augenblick gibt sie sich ganz dem verführerischen Traum hin, frei zu sein. Ihr Unglück vergessend, sieht sie hoffnungsvoll die schöne alte Zeit wieder, ganz wie in Schillers herrlicher Gartenszene. Sie schwelgt sehnsüchtig in dem Gedanken, wieder zurückzukehren in ihr geliebtes Vaterland, das Stammland ihrer ruhmvollen Ahnen; sie sieht sich wieder auf ihrem Throne, geehrt und geliebt von den Untertanen, als gerechte, gütige, milde Herrscherin. Grausame Enttäuschung! Beale fordert von ihr in Elisabeths Auftrag Anerkennung des Königtums ihres Sohnes und Zustimmung zu den religiösen Umwälzungen in Schottland. Maria lehnt alles ab und besonders scharf das letztere.

„Und sollt' ich diesen schroffen Widerspruch
Mit meinem Blut bezahlen, nehmt es hin!“

Trotz allem halten der Chor und die Kammerfrau Beales Ankunft für ein gutes Vorzeichen: Elisabeth wolle noch rasch ihr Möglichstes versuchen, um Zugeständnisse von Maria zu entlocken, bevor sie von Jakob von Schottland und dem spanischen König zu Marias Freilassung nachdrücklicher gezwungen würde. Da kommen Pembroke und Cumberland und verweisen Maria ihre Hartnäckigkeit. Stolz hält sie ihnen ihre königliche Würde, ihr königliches Vorrecht entgegen. Nach einem langen Wortstreit überreicht ihr Pembroke einen Brief, unter dem Frohlocken des Chors, der ohne Grund einen Befreiungsbefehl darin vermutet. Aber Cumberland, der bis dahin geschwiegen hatte, fällt schroff ein:

„Hart ist der Weg zur Freiheit, doch gerecht
Und höchst notwendig. Wohin es ihr gefällt
Kann fessellos bald deine Seele schweben
Wenn Haupt von Rumpf geschieden.“

Die Königin beklagt sich stolz über die grausame Art, mit der man gegen sie vorgeht:

„Muß ich sterben, wohl, so will ich's gern.
Doch niemand kann den schweren Vorwurf mir
Verwehren, daß ruchlos ich und ohne Recht
Von meinen Richtern werde hingemordet.“

Eitle Worte! erwidert Cumberland kalt:

„Denk lieber, was zu jenem Leben frommt,
Von dem dich eine kurze Spanne Zeit
Jetzt nur noch trennt . . .“

Die Grafen verbieten den Frauen, Maria zu folgen, der Chor und die Kammerfrau können sich von Maria nicht trennen, eine tief ergreifende

Szene. Sie betet in ihrem Gemach, schreibt ihr Testament und einen Brief an ihren Sohn. So erzählt der Haushofmeister. Plötzlich öffnet sich die Tür und Maria erscheint. Sie küßt mit zum Himmel emporgerichteten Augen das Kreuz, das sie auf der Brust trägt. Ein Herold bahnt den Weg und drängt die Frauen beiseite, von denen Maria noch den letzten Abschied nimmt. Sie bittet die Trauernden, ihr ein gutes Andenken zu bewahren, ihr zu verzeihen, und wünscht allen eine glückliche Zukunft. Gestützt vom Haushofmeister geht sie dann zur Richtstätte. Während der Chor verzweifelt weint, erscheint an einem Fenster gegenüber der Henker, laut rufend:

„Lang lebe die erlauchte Königin
Elisabeth; so sterbe jeder, der
Sich gegen sie und ihr gerecht Gesetz
Frech zu erheben wagt.“

Die Ähnlichkeit dieser Bühnentechnik der Katastrophe mit der in Swinburnes „Maria Stuart“ ist höchst merkwürdig. — Der Haushofmeister kommt zurück und beschreibt, wie der Kammerdiener in Ruggieris Tragödie, alle Einzelheiten der Hinrichtung, die der Dichter mit einer — Guillotine erfolgen läßt.[1]) Der Haushofmeister berichtet Marias letzte Worte und verliest einen Brief an König Jakob, in welchem sie diesem das Wohl ihrer ganzen Dienerschaft warm empfiehlt. Die Leiche wird auf die Bühne gebracht und den Frauen anvertraut. Nach langem und lautem Weinen tragen sie ihre tote Herrin auf den Schultern pietätvoll hinaus.[2])

Sehr zurückhaltend beurteilt Colline das Stück; es sei, im Ganzen betrachtet, und besonders verglichen mit andern, die ehrenvoll in der italienischen Literaturgeschichte dastehen, nicht

[1]) Colline betont die kulturgeschichtliche Bedeutung dieses Moments, das ein neuer Beweis dafür sei, daß jenes Mordwerkzeug traurigen Angedenkens nicht erst von dem armen französischen Arzt erfunden wurde, dessen Namen es trägt, sondern schon drei oder vier Jahrhunderte vorher, besonders in Italien, in Gebrauch gewesen sei. Auch Walter Scott (The Abbot, cap. 18) erzählt von einer Guillotine in Schottland, schon um 1566. — Vgl. J. W. Croker, Historical Essay on the Guillotine; London, Murray. Vgl. Bertolotti, Francesco Cenci e la sua famiglia, Firenze 1879, p. 157 ff. — Ademollo, Le giustizie in Roma, Forzani 1882, p. 145 ff. Vgl. auch die Stiche in Verstegan, Theatrum Crudelitatum Haereticorum Nostri Temporis, Antwerpiae MDLXXXVII, 4°.

[2]) Außer den schon bei Ruggieri genannten historischen Schriften konnte Della Valle möglicherweise eine 1624 zu Rom erschienene Vita Mariae Stuartae Scotiae reginae von G. Cone (Conaeus) als Quelle gedient haben. Das Werk erschien 1630 in Genua in italienischer Übersetzung. Die Univ.-Bibl. Bonn besitzt eine Vita Mariae Stuartae op. St. Fleischmann, ebenfalls von 1624.

schlecht. Mit vollstem Recht nennt Croce es die beste italienische Tragödie über den Stoff. In ihr ist wahres und tiefes, wenn auch kein individuelles Gefühl, das natürlich und ungezwungen zu trefflichem dichterischen Ausdrucke kommt. Della Valles Verse sind nichts weniger als vulgär oder schwülstig überspannt. Aus eigener geistiger Anschauung erfaßt er den Stoff und gestaltet die Handlung in einer einzigen Situation; dennoch weiß er, bei allem Verzicht auf eine Masse geschichtlicher Einzelheiten, das Wesentliche des Stoffes festzuhalten. Dies Lob gilt natürlich nur mehr relativ, nicht nach den heutigen Anforderungen an ein historisches Drama. Trotz der eng gezogenen Schranken der Handlung sind die ideellen Gegensätze noch in den letzten Ausläufen des Spiels und Gegenspiels in dramatischer Steigerung zum Konflikt und einer Peripetie geführt.

War Roulers besonders wegen seines Strebens nach Realismus in einzelnen geschichtlichen Auftritten zu loben, für das Streben nach bildgetreuer Wiedergabe der letzten historischen Situationen des Stoffes, so verdient Della Valle besondere Anerkennung, daß er den Gefühlsgehalt der tragischen Gesamtsituation einfach, schön, poetisch zusammengefaßt und ausgeschöpft hat. Ich kann nicht anstehen, Della Valle den Preis vor Roulers zuzuerkennen.

Wie die italienische Poetik um die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts dem Hellenismus folgt, so beriefen sich auch die Dichter und kritischen Gesetzgeber der französischen Pléïade auf die Griechen. Sie gründeten auf Aristoteles und Horaz ihre Grundsätze, Regeln und ihre Poetik, aber in Wirklichkeit war Seneca der Lehrer dieser Schule. Die Jünger Ronsards erwecken in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die antike Tragödie wieder, aber nur als eine Schularbeit, eine Gelehrtenübung. Trotz ihrer Ehren bei Hofe, an der Universität, in literarisch gebildeten Kreisen konnte die französische Renaissancetragödie doch nicht aufkommen gegen die durch Dekrete und Patentbriefe geschützten, im Hotel de Bourgogne monopolisierten Mysterien der Confrères de la Passion — ihr fehlte die erste Lebensbedingung, die öffentliche Bühne. Jedoch war der Geschmack schon allgemein in Umwandlung begriffen. Gefährlicher Wettbewerb erwuchs den Confrères durch die wandernden

italienischen und französischen Schauspielertruppen, denen sie seit 1577 ihr Theater zu vermieten begannen, da der Beifall des Publikums sich von ihren rohen und schlecht gespielten Stücken den Darbietungen der Berufsschauspieler zuwandte. Aber die Stücke des neuen Spielplans waren noch nichts weiter als engbrüstige und unfruchtbare, ohne Bühnenkenntnis geschriebene Nachahmungen der Antike, Phantome ohne Handlung und Leben, ohne bewegtes Spiel menschlicher Leidenschaften. Lange, von einer Katastrophe beendete äußerliche Deklamationen nach Senecas Art, mußten sie sich bei der Darstellung auf der alten Mysterienbühne Striche und fremdartige Beigaben gefallen lassen. Den entscheidenden Schritt, statt dieser äußerlichen Anpassung eine innerliche Annäherung, Verschmelzung beider feindlichen, absterbenden dramatischen Gattungen durchzuführen, tat Hardy mit seiner Wandertruppe; er schuf die dramatisch-lebendige, spielbare Tragödie und legte so den Keim zur französischen „tragédie classique“. Der letzte aus Ronsards und Garniers Schule ist Antoine de Montchrestien, Sieur de Vasteville, der schon als Verfasser des ersten Werkes über Nationalökonomie eine höchst anziehende Persönlichkeit ist. Dieser merkwürdige Abenteurer, Hardys Zeitgenosse, scheint durch seinen feurigen umfassenden Geist und lebhaften Charakter dazu berufen, der schon siech geborenen französischen Renaissancetragödie Handlung, Kraft, Bewegung, statt der haltlosen Schatten Fleisch und Blut, Muskeln und Nerven zu geben. Solch sonderbarer Gegensatz ist nicht selten: Montchrestiens Leben war erfüllt von Prozessen, Gründungen und Leitungen großer industrieller und seemännischer Unternehmungen, er war Nationalökonom, Höfling, Stadtkommandant, floh 1603 (1605?) nach England, weil er einen jungen Mann von hohem Adel im Duell getötet hatte, und fiel als Führer einer Hugenottenbande in der Normandie — nichts von all dem heftigen Ungestüm, das sein Leben so aufgeregt wechselvoll gestaltete, findet sich indessen in seinen Dramen. Sie bieten keine Handlung, keine Bilder menschlichen Lebens, keine Charaktere, sie sind rein rhetorische, poetische Übungen. Die Tragödie ist für ihn nur eine künstliche, unverstandene, bequeme Dichtungsform.

Er versucht sich an dem zeitgenössischen Stoff in der Tragödie „L'Escossoise“, die spätestens 1600 verfaßt ist.

Denn die undatierte erste Ausgabe der „Tragédies d'Anthoine de Montchrestien“ enthält ein Extrait du Privilège du roi vom Dezember 1600 und ein zweites von 1601. Im Jahre 1604 veranstaltete der Dichter eine ganz neue Fassung seiner Werke, in der die Form, ohne tiefere Berührung des Inhalts der Dramen, so entschieden überarbeitet und anders gestaltet ist, daß die Revision aus dem Gedächtnis und nicht nach dem Originaltext gemacht zu sein scheint.[1])

„Le Désastre“, nicht eigner Wille führt nach Montchrestiens Tragödie Maria Stuart nach England[2]), wo Elisabeth die Flüchtige einkerkern ließ,

---

[1]) Vgl. Sigm. Scholl, Die Vergleiche in Montchr.'s Tragödien. Nördlingen 1894. (Diss. München.) Siehe darin S. 1—19. Übersicht über die Literatur. Rezens. in Modern Language Notes 1895, S. 98. — Von beiden Redaktionen erschienen mehrere Ausgaben, darunter Fälschungen und Nachdrucke. Die umfangreiche Bibliographie stellt Carl Sporleders Dissertation „Über Montchr.'s Escossoise“, Marburg 1892, S. 5 ff. zusammen. Aus Raumrücksichten muß ich mich beschränken, darauf und auf Petit de Julleville's Neuausgabe der zweiten Redaktion (avec Notice et Commentaire) in der Biblioth. Elzévirienne, Paris, Plon Nourrit & Cie. 1891, hinzuweisen. — Im übrigen zog ich unter vielen andern älteren und neueren einschlägigen Schriften besonders folgende zu Rate: L. Petit de Julleville, Hist. de la langue et de la litt. frçse. des Origines à 1900. Tome IV, XVII. siècle, Paris, Armand Colin 1897. — Ders. Le Théâtre en France, Paris 1889. S. 94 ff. — E. Rigal, Le Théâtre Français avant la Période Classique. Paris, Hachette 1901. — Ders. Alex. Hardy et le Théâtre frç. . . . ebda. 1889. — H. Tivier, Hist. de la lit. dramatique en France depuis ses origines jusqu'au Cid. Paris 1873. S. 356 ff. — Kl. Fischer, Über Montchr.'s Tragödien. Progr. Rheine 1893. — Gu. Wenzel, Ästhetische und sprachliche Studien über Ant. de Montchr. Jenaer Dissert. Weimar 1885. (Vgl. Litbl. f. germ. und roman. Philologie VIII [1887], Nr. 11. S. 482 ff. [A. L. Stiefel.]) — Lanson, La litt. frçse. sous Henri IV, Ant. de Montchr. (Revue des deux Mondes CVII 1891). — Fournel, La trag. frçse. avant Corneille (Revue Le Livre 1887, Oct.). — M. Jusserand, Shakespeare en France, Paris, Colin 1898. S. 46. — E. Faguet, La trag. frçse. au 16. siècle. Paris 1883. — Benj. Pifteau et Jul. Goujon, Hist. du Théâtre en France des origines au Cid, Paris 1879, S. 216 ff. — Unzugänglich waren mir folgende Monographien: G. de Vaudichon, Montchrestien. Amiens 1882. — A. Joly, A. de Montch., poète et économiste. Caen 1865. — J. Duval, Ant. de Montchrestien. 1869.

[2]) Ebenso sagt ein gleichzeitiger Bericht („Mariae Stuartae Scotorum Reginae . . . Supplicium et mors pro fide Catholica,“ enthalten im Sammelband „Reveil Matin“ der Bonner Universitätsbibliothek): „. . . fugiens in Angliam delata.“

um vor ihren ehrgeizigen Plänen sicher zu sein. „Je ne sçay quel destin est venu m'empescher" sagt Elisabeth, ihrem Herzen zu folgen und ihre königliche Schwester freizulassen.[1]) Das Todesurteil über diese ist schon gefällt. Jetzt bemüht sich, am Beginn der Tragödie, der anonyme „Conseiller" eifrig, seine milde Königin zur Unterzeichnung des Urteils zu bewegen, um durch den Tod der in ihrer Verderbtheit selbst Elisabeths Wohltaten und königliche Behandlung durch Verrat und Undank lohnenden, verführerischen Schottenkönigin allen Parteihader und die von Spanien drohende Kriegsgefahr zu beseitigen. Dieses einzige dramatische Motiv seiner Tragödie verbreitet und verflacht Montchrestien unerträglich, um es schließlich doch ganz ungenutzt im Sande verlaufen zu lassen. Elisabeths hohe Vorstellung von der Unverletzlichkeit einer souveränen Königin vermögen auch die wiederholten Bitten der Stände im zweiten Akt erst nach langen Bemühungen zu erschüttern. Kaum aber sind die Stände erfreut und unter Segenswünschen abgetreten, als Elisabeth ihre Nachgiebigkeit bereut, aus Furcht vor dem Rufe der Grausamkeit. Überrascht vernehmen wir danach im dritten Akt Davisons Klage über seine Pflicht als „fidèle exécuteur d'une infidélité." Davison ist die einzige Nebenperson mit historischem Namen, der der Figur aber in keiner Weise über die allen Gestalten des Dramas eignende schattenhafte Wesenlosigkeit hinaushilft. — Die Motivierung der nochmaligen Sinnesänderung Elisabeths, ihres Willensentschlusses, verlegt der Dichter hinter die Szene. — Mit bewunderungswürdiger Gelassenheit nimmt Maria das Todesurteil entgegen. Dann klagt sie in mehr als 325 Versen über ihr unverschuldet unglückliches Leben. Vor dem freudig erhofften, erlösenden Tode nimmt sie im vierten Akt Abschied von ihren Frauen und allem, was ihr teuer gewesen. Klagen des Haushofmeisters der Gerichteten und seine Verwünschungen ihrer Mörder, der Jammer des Chors, der Bericht des Boten von Marias heroischem Tode bilden den Inhalt des letzten Aktes.

Man wird sich danach leicht eine Vorstellung von der schlaffen Eintönigkeit dieses Dramas machen können. Alle Bewegung ruht nur in der Emphase, den Antithesen, den geschraubten Anspielungen, gewichtigen Sentenzen und Spitzfindigkeiten des senecaischen Stils, nicht in der Handlung. Die tragische Begebenheit ist in abstrakte Ferne gerückt, in der

---

[1]) Der Hugenott Nic. Barnaud hatte schon 1574 in einem religiöspolitischen Dialog der englischen Königin geraten, sich Marias zu entledigen: En affaire d'Estat il faut regarder si ce qu'on propose est juste et utile au public; les autres respects de clémence, de libéralité, de générosité particulière doivent tousjours céder à l'utilité publique; mais il y a encores un tiers qui surmonte tous autres; c'est une nécessité publique. Vgl. Haag, La France protestante, Paris 1877, I, 841 ff. — Montchrestien verwischt die politische Schicksalstragödie.

jeder dramatische und historische Zug des Stoffes schwindet. Das ganze Kostüm, der mythologisch-metaphorische Apparat ist antik; aber mit den Bildern aus antiker Denkweise mischt Montchrestien ganz naiv solche aus christlicher Anschauung. Das kennzeichnet vor allem das Konventionelle des Stils, das wir auch bei Ruggieri, Roulers und vielen katholischen Ordensdramatikern wahrnehmen konnten, nicht bei Della Valle; wenigstens lassen so die immerhin umfangreichen von Colline mitgeteilten Proben schließen. Die Escossoise ist mehr eine poetische Deklamation über das tragische Ereignis als dessen Vorführung selbst. Die beiden dramatischen Gegensätze des Stoffes sind, wie es ein Historienmaler tun müßte, in den sinnfälligsten und zahlreiche Einzelmomente der Handlung klar umfassenden Situationen gewissermaßen bildlich geschaut, und Dialoge und Chöre bilden den begleitenden und erklärenden Text zu diesen Gemälden. Diese Auffassung vom Drama und die verkehrte Rücksicht auf die Zeiteinheit haben zur Folge, daß Montchrestien wie überhaupt den Renaissancedramatikern die Notwendigkeit einer kurzen und deutlichen Exposition gar nicht zu Bewußtsein kommt. Lehrte doch auch Jean de la Taille in seiner nach Scaligers Muster aufgestellten „Art de la Tragédie“ (Vorrede zum Saül furieux): „Il faut qu'on mette en pratique la théorie du ‚in medias res‘, c'est-à-dire en commençant vers le milieu ou la fin de l'événement.“ — Die Ortseinheit befolgt Montchrestien wie Roulers nicht. Die beiden Situationen bedingen Verschiedenheit des Platzes, einmal Elisabeths Schloß, einmal Marias Kerker. Julleville erklärt hierzu[1]): „L'unité de lieu dramatique s'est établie, non pas (comme on croit généralement) par une brusque révolution de l'art théâtrale, mais par une simplification progressive de la multiplicité primitive.“

Montchrestien ist kein wahrer Tragiker, kein Dramatiker, aber ein echter Dichter, ein Elegiker. Eine Elegie sind die drei letzten Akte der Escossoise, von Marias Klage über ihr unglücksvolles Dasein bis zum Jammer des Chors über so viel vom Tode hingeraffte Schönheit. Eine tiefe christlich-religiöse Poesie durchweht diese Akte; sanft und rührend ist Marias letztes Gebet; christliche Meditationen, melancholische Träumereien

---

[1]) Ausgabe der Tragédies, S. XXI.

über Leben und Tod sind die Chöre; oder Sehnsucht nach der ruhigen Beständigkeit des Glücks im goldenen Zeitalter strömt in wohllautend harmonischen Stanzen aus. Die Chöre nehmen denn auch einen bedeutenden Raum im Drama ein. Wie bei Roulers und Montchrestiens Muster Garnier, dem Nachahmer Senecas, sind zwei Gattungen des Chors zu unterscheiden, der stehende zwischenaktfüllende, passiv moralisierende Schlußchor und der mithandelnde, teilnehmende, später von den „Confidents“ abgelöste, der hier die Rolle fast aller Nebenpersonen vertreten muß. So sucht der Chor des zweiten Aktes, bizarr „Chœur des Estats“ genannt, in lebhaftem, auf Garnier zurückweisendem Sentenzenstreit von der unschlüssigen Elisabeth die Urteilsbestätigung abzuringen; Marias Frauenchor dient nur dazu, die Eintönigkeit der endlosen Monologe Marias zu unterbrechen.

Wie man von dramatischer Handlung in dieser hohl formalen, rhetorisch lyrischen Übung nicht reden kann, ebensowenig von echter Charakterzeichnung. Nichts rechtfertigt den Widerspruch, daß Elisabeth der Maria schließlich edelherzig verzeiht und diese dann doch das Henkerbeil trifft. Ein gleicher unausgeklärter Widerspruch ist in der Charakterisierung der beiden Königinnen im ganzen festzustellen. Nur über Marias Schönheit herrscht — zum ersten Male in der dramatischen Literatur — eine Stimme, aber das ist nur erst ein wesen- und wirkungslos bleibendes rein äußerliches Epitheton, noch kein dramatisches Motiv. Im übrigen erscheinen beide Charaktere in doppeltem, zweideutigem Lichte. Nach Elisabeths, des Conseiller und der Stände Äußerungen ist Maria stolz, undankbar, bösartig (meschans), treulos und lasterhaft (félonie und vice), féconde en artifice et faconde en discours zur Wiedererlangung ihrer Freiheit; einmal wird sie „homicide“ genannt. Ihr ist jedoch kein Wort der Verteidigung gegen diese Anklagen in den Mund gelegt. Wir erfahren auch nicht, für welche Schuld sie den Tod erleidet. Nicht einmal der Vorwurf, sie habe sich gegen Elisabeths Leben verschworen, findet eine Gegenerklärung oder Rechtfertigung. Ihre Unschuld im allgemeinen, im besonderen bloß an Darnleys Tod beteuert sie. Nur ihre eigene Phantasie verschönt ihr Ende als das einer Märtyrerin des Glaubens. Sie gehört wie die Helden aller Dramen Montchrestiens zu den „personnages, qui en face de la mort, acceptent leur infortune

sans qu'elle leur arrache une plainte. Il se peut que cette attitude hautaine soit peu conforme à la vérité ordinaire et moyenne de l'humanité, et que les tragiques grecs aient mieux connu le cœur des héros en leur prêtant quelque faiblesse (ich erinnere an Della Valle). Mais Montchrestien avait ainsi conçu le genre de la tragédie, un peu d'après le stoïcien Sénèque, un peu d'après son propre cœur." So sagt milde sein Landsmann Julleville. — Ungerecht, mitleidlos, selbstsüchtig, grausam, Bitten unzugänglich erscheint Elisabeth in Marias und ihrer Frauen Augen; doch mild, weichherzig und gerecht sehen wir sie in den ersten Akten, voll hohen Gefühls für ihre Regentenpflicht und demutsvoller Frömmigkeit. Ihre Untertanen rühmen sie als unerreichbar glänzende, machtvolle Herrscherin, an deren Leben das Geschick ihrer aller hängt, als die Stütze des Reiches und des englischen Glaubens. Nicht dramatischem Unvermögen des Dichters allein darf man wohl diesen unausgeglichenen Zwiespalt der Charakterisierung zuschreiben, sondern mehr vielleicht seiner Diplomatie. Am Beginn des 17. Jahrhunderts mußte sich ein großer Teil des Publikums noch deutlich Maria Stuarts als der einstigen Königin Frankreichs erinnern; der Kampf der Meinungen über sie und Elisabeth mußte noch lebhaft auf katholischer und hugenottischer Seite fortgeführt worden sein. Vielleicht wollte also der Dichter vermeiden, beide Parteien zu verletzen und stellt darum die Ansichten beider in ungelöstem Gegensatz hin, so daß jede Richtung das ihr Genehme aus den subjektiven Äußerungen der umstrittenen Königinnen und ihres beiderseitigen Anhanges herauslesen konnte. So war das Stück auch durchaus geeignet zu einer Widmung an den Erben Elisabeths und Sohn Marias, Jakob I.[1]), dem seine Mutter in der Tragödie eine glückliche und gedeihliche Regierung, Friede in dem von Parteihader zerrissenen Vaterlande wünscht, zugleich mit der Bitte, ihren grausamen Kerkermeistern zu verzeihen. Wohlwollend verhalf Jakob dem Dichter dafür zur Rückkehr aus der englischen Verbannung nach Frankreich.

Dort war inzwischen 1603 die Escossoise von der Wander-

---

[1]) „Für ein wahrhaft historisches Stück wäre so etwas eine Unmöglichkeit" (Otto v. d. Pfordten, Werden und Wesen des histor. Dramas, Heidelberg 1901).

truppe eines gewissen Thomas Poirier, genannt La Vallée, zur Aufführung[1]) gelangt. Das Stück hatte selbst bei Hofe Beachtung erregt, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß es dessen Beifall fand, als es im folgenden Jahre von Poirier am Hotel de Bourgogne gespielt wurde. Die Aufführung, noch von Julleville in seiner Ausgabe Montchrestiens[2]) überhaupt bezweifelt, ist sicher belegt durch einen von Auvray in der Revue d'hist. litt. de la France, Januar 1897 (S. 89—91) veröffentlichten Brief des Lieutenant général von Orléans, Beauharnais, an den Kanzler Pomponne de Bellièvre, denselben, der sich als französischer Gesandter vor Elisabeth für die unglückliche Schottenkönigin und Douairière Frankreichs kurz vor ihrer Hinrichtung verwandt hatte. Beauharnais berichtet, daß die Truppe, die „l'Escossoise ou le Désastre“[3]) in Orléans gespielt habe, seit einem Monat oder sechs Wochen fort sei, man wisse nicht wohin. Zugleich schickt er ein noch aufgefundenes Exemplar des Stückes ein. Rigal[4]) dürfte unbedingt recht haben mit seinem Schluß, daß des Hofes eingehende Nachforschungen nicht auf die Absicht zurückzuführen sind, die Aufführung der Escossoise zu unterdrücken, sondern vielmehr auf den Wunsch, auch dem Hoftheater die Sensation zu bieten. — Montchrestiens Drama, das sich so geflissentlich von aller politischen und religiösen Tendenz fernhält, konnte vor dem Hofe des freimütig toleranten Heinrich IV. nichts weniger als Anstoß erregen. Grade diese aller objektiven Sachlichkeit bare Darstellung des in frischer Erinnerung stehenden Ereignisses ließ der Phantasie und dem Urteil des Hofes freien Spielraum, ohne irgend welche Rücksichten zu verletzen. Diplomatie darf man also ziemlich sicher als den hauptsächlichsten Grund annehmen für die immerhin überraschende Erscheinung, daß Montchrestiens Drama das einzige der ersten

---

[1]) Nach seinen Vorreden wollte Montchr. selbst seine Stücke nicht für das bloße Lesen, sondern für das Theater geschrieben sehen.

[2]) Commentaire S. 286 ff. Unrichtig sind die Angaben über Aufführungen des Stückes bei Parfait und bei Mouhy (Tablettes dramatiques . . . 1752, S. 79). Vgl. auch Faguet a. a. O. S. 340.

[3]) Der Zusatz im Titel „ou le Désastre“ findet sich nur in den Ausgaben der ersten Redaktion.

[4]) Le Théâtre Français avant la Pér. Class., S. 132.

Jahrzehnte nach dem blutigen Tage von Fotheringay ist, das keine Tendenz vertritt.[1])

Aber rein künstlerische Ziele hat Montchrestien darum nicht im Auge. Überall in diesem Kapitel, wo wir an einem Drama die ausgesprochen katholische Tendenz vermissen, werden wir dafür einem moralisierend-didaktischen Zweck der Tragödie begegnen. In der Widmung an den Prinzen von Condé sagt Montchrestien: „que la lecture des tragédies convient surtout aux Princes, car elles leur représentent presque en un seul instant[2]) ce qui s'est passé en un long temps; les divers accidents de la vie, les coups étranges de la fortune, les jugements admirables de Dieu, les effets singuliers de sa providence, les châtiments épouvantables des Rois mal conseillés et des peuples mal conduits.“ Darin erkennen wir auch die Forderungen der Renaissancepoetik an tragische Stoffe wieder.

„Minder te beschouwen als een drama dan als een gedramatizeerde elegie“ [3]) ist, ebenso wie Montchrestiens Drama, die „Maria Stuart of gemartelde Majesteit“ des Klassikers der Holländer, Joost van Vondel (1587—1679), der wegen seiner dichterischen Begabung wie wegen seines politischen Charakters hohe Achtung beanspruchen darf.[4]) Von brabantischen Wieder-

---

[1]) G. Lanson möchte (Revue des deux Mondes CVII a. a. O. S. 375) Montchr.'s Zugehörigkeit zum Katholizismus beweisen. Danach hätte auch christliche Duldsamkeit ihm verboten, Partei für Elisabeth oder Maria zu ergreifen. — So geistreich Lansons Versuch ist, erscheint er mir doch gepreßt.

[2]) Vgl. oben S. 115.

[3]) J. van Lennep, „kritisch overzicht“ zur Maria Stuart in seiner Prachtausgabe der Werke Vondels, Amsterdam 1859, V. Bd.

[4]) Vondels Werke sind nicht ins Deutsche übersetzt „und gewiß würde das Unternehmen einer Übertragung chinesischer oder japanischer Werke lange nicht so undankbar ausfallen als eine Übersetzung von Vondels Tragödien, zu der sich schwerlich ein Verleger finden dürfte.“ Glaser, Joost van den Vondel und sein Lucifer, Herrigs Archiv XXII, 118 ff.) Ein Satz, der bei den heut in der Literatur herrschenden Moden nur noch mehr Geltung gewinnt. — Für Vondels Beliebtheit in Holland bringt Jan ten Brink (Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde, Arnst. 1897) ein gewichtiges Zeugnis aus Ungers Bibliographie van Vondels Werken 1888. Ein Stück (Gysbreght van Aemstel) erreichte 52 Ausgaben, keines unter sieben; Maria Stuart steht mit zwölf Ausgaben etwa in der Mitte.

täufern abstammend, schloß er sich in Amsterdam der Sekte der Arminianer oder Remonstranten an, die gegen die düstere Prädestinationslehre des starren Calvinismus der Gomaristen ankämpften. Mit dem leidenschaftlichen Eifer der Überzeugung dichtete Vondel das kirchlich-politische Tendenzdrama „Palamedes oder ermordete Unschuld“ gegen diese Gomaristen oder Kontraremonstranten und ihren Hort, den Prinzen von Oranien, Moritz von Nassau. Er stellt in dem Stücke den unschuldigen ehrwürdigen Greis Palamedes = Oldenbarneveldt als Opfer kirchlicher und weltlicher Bosheit und Rachsucht hin. Mit demselben Ernst erfaßte Vondel die Sache des Katholizismus, als er zu diesem 1641 übergetreten war, sicher nicht um persönlicher Vorteile willen, sondern aus inneren psychologischen Gründen. Des Dichters tief religiöse, melancholische, künstlerisch angelegte Natur sehnte sich heraus aus dem tyrannisch-fatalistischen, zur Verzweiflung treibenden Geisteszwang des finsteren bilderstürmerischen Kalvinismus und suchte Seelenfrieden und inneres Genügen in der sichtbar gestalteten katholischen Lehre.[1])

Für Maria Stuart hatte Vondel schon deshalb eine besondere Vorliebe, weil sein Geburtsjahr mit ihrem Todesjahr zusammenfiel. Dies betont er eigens in seiner Vorrede und Widmung an den Neffen Karls I. von England, des Enkels der Maria Stuart, den rheinischen Pfalzgrafen Eduard, der gleich ihm Konvertit war. — Auf die künstlerische Art seines Schaffens hatte der Glaubenswechsel keinen tieferen Einfluß. Er blieb dem Klassizismus treu, zu dem er sich aus dem barocken Poetenwesen der Camers van Rhetorica[2]) autodidaktisch so hoch emporgearbeitet hatte. Doch war er nun zu der Erkenntnis gelangt, daß „die lateinischen Spiele mit Gelehrtheit vollgepfropft, doch über ihre Kräfte gespannt sind und durch lautes Rufen und Stampfen die

---

[1]) Nur solche rein psychologische Gründe will Alex. Baumgartner, S. 7 (Joost van den Vondel, sein Leben und seine Werke, Freib. i. B. 1882) für Vondels Übertritt gelten lassen. Ich schließe mich der überzeugenden Auseinandersetzung dieser vom katholischen Standpunkt aus geschriebenen, etwas zu panegyrischen Schrift an. Jonckbloet vertritt in seiner wieder zu einseitig schroff über Vondel urteilenden Literaturgeschichte dieselbe Ansicht.

[2]) Vgl. oben S. 63 und 65f.

Griechen zu übertäuben suchen." [1]) Hatte er früher mit seinem Senecas Trojanerinnen treu nachbildenden Erstlingswerk gegenüber den in öden Formeln erstarrten Erzeugnissen der Rederijker einen berechtigten Erfolg errungen, so räumt er seit 1639 schon Sophokles und Euripides Einfluß auf sein dramatisches Schaffen ein. Doch vermochte er nie Senecas Geist ganz zu überwinden. Auch er sieht in der Tragödie eine Reihenfolge von Bildergruppen und Schilderungen dieser Gemälde, die zusammen eine Geschichte vorstellen und einen Eindruck zuwege bringen sollen, den die Chorgesänge wiedergeben. [2]) Unverbrüchlich hält Vondel an den drei Einheiten fest. Die einfache, bewegungslose Handlung ohne spannende Verwirklichung ist in fünf Akte ohne Szenenteilung gegliedert. Das Drama beschränkt sich auf eine einzige Peripetie, deren Einzelheiten nacheinander in weitschweifigem Hin- und Herreden, doch ohne der Lösung wirklich näher zu rücken, entwickelt werden.

Diesen Typus zeigt auch die „Maria Stuart."

1. Akt. Nachts hat das Aufplumpen eines Steins im Wasser des Schloßgrabens Paulet in unbegründete Furcht vor einem Fluchtversuch Marias gesetzt. Das erklärt Melvin dem Beichtvater als Grund der nächtlichen Aufregung im Schloß. [3]) Ihre geschickt aufgebaute Unterhaltung entwickelt die ganze Vorgeschichte der Schottenkönigin. Der Leibarzt Burgon spricht dann die tiefste Besorgnis über die von Leid und Qual erschöpfte Dulderin aus.

2. Akt. Die „Rey van Staetjofferen" tröstet Maria, die klagend bereut, die Warnung des Erzbischofs Hamilton vor der Flucht nach England mißachtet zu haben. Ohne Hoffnungsfreude, nur neues Unglück ahnend, vernimmt sie der Kammerfrau Kenede Nachricht von heimlichen

---

[1]) Widmung des Herkules in Trachin, 1668. Vgl. Kollewijn, Über den Einfluß des holländischen Dramas auf Andreas Gryphius. Amersfoort und Heilbronn. o. J., S. 62 f.

[2]) Vondel selbst sagt in geistvoller, an Lessings Laokoon gemahnender Weise: „de histori-schilderkunst verdiende by d'ouden den naem van stomme poëzye, gelijck de poëzy den titel van spreeckende schilderye bereickte, dat eigentlijcker op tooneelpoëzy slaet." (Tooneelschilt of Pleitrede vor het Tooneelrecht 1661.)

[3]) Wie nahe dies poetische Motiv liegt, zeigt ein Brief des französ. Gesandten in London, Castelnau (coll. Bréquigny Bd. XCVII): „Ils sont si empêchés, qu'ils en soupçonnent les ombres et les murailles." (Vgl. Chéruel, Marie Stuart et Catherine de Médicis. Paris 1858, S. 108. — Vgl. auch Schillers „Maria Stuart", V. 133 ff.

Vorkehrungen zu ihrer Rettung. Auch Burgon erwartet eine günstige Wendung im Schicksal seiner Herrin aus den nachdrücklichen Vorstellungen der fremden Gesandten vor Elisabeth. Da kommen — tragische Ironie — die „Grafen" mit dem Todesurteil. Maria protestiert gegen das ungesetzmäßige Verfahren, begrüßt aber den Tod freudig und tröstet den Chor ihrer Staatsjungfrauen, die über Paulets Befehl, ihr den königlichen Schmuck zu entreißen, empört sind.

3. Akt. Paulet spricht vor den Grafen seine Bewunderung vor der heroischen Ruhe Marias in letzter Nacht aus. Ein Vorläufer des Schillerschen Talbot, macht Melvin noch einen verzweifelten Versuch, die Grafen von der Unschuld der Verurteilten zu überzeugen oder wenigstens ihren Tod hinauszuschieben. Umsonst! — klagt er vor Burgon.

4. Akt. Maria nimmt Abschied von ihren Jungfrauen, betet, gibt Melvin die letzten Weisungen an ihren Sohn. Die drängenden Grafen gestatten ihr nur die Begleitung einer beschränkten Zahl von Dienern auf dem Gang zum Schafott.

5. Akt. Burgon erzählt dem Beichtvater ihren Tod. Der innere Vorhang öffnet sich; die Bahre erscheint und die Jungfrauen klagen:

„Lenzespracht feiert Wiederkehr,
Dies blühende Reis ersteht nie mehr."

Die Grafen verweisen ihnen das Jammern und befehlen Vernichtung aller bei der Hinrichtung gebrauchten Gegenstände. Sie verbieten auch Berührung der Leiche, über die Elisabeth weitere Anordnungen treffen soll.[1])

---

[1]) Selbst die großen deutschen Bibliotheken Berlin, München, Wien, Göttingen, besitzen Vondels Werke nicht, von den kleineren ganz zu schweigen. Die Biblioth. de l'Université de l'État, Gand (Gent) stellte mir ein Exemplar freundlichst zur Verfügung (Sign. B.—L. 343^{n}—343^{oo}) ‚Alle de Treurspelen van den Heer J. v. Vondel. In twe Deelen. Zo als dezelve vervolgens in't licht zyn gegeeven. Eerste Deel. Te Amsterdam, By Joannes de Wees. 1700, 4°. (Enthält 16 Dramen, als 14. Maria Stuart.) — „Maria Stuart of gemartelde Majesteit." Darunter ein Kupfer mit Unterschrift: „Myn Harteken ner zit omhoogh." Te Keulen In d'oude Druckerye MDCXLVI. (S. 3—5 Widmung, 6—7 Inhout, S. 8 Personaedjen. — S. 67 „Triomf van Maria Stuart. Zy spreeckt" und „Getuigenis uit Kamdeen, Elizabeths Historischryver, een Protestant." — S. 68: „Vorbyganger" und ein lateinisches Epitaphium im elegischen Versmaß: „Grafschrift en Grafdicht door koning Jacobus met goude letteren op wit marmer, zijne Moeder ter eere gestelt, in de Kercke te Westmunster." — S. 70—72: „Klaghte over de weêrspannelingen In Groot Britanje aen de zelve" und noch eine „Grafschrift." — Außer Camden, den Vondel als Protestanten für den gewichtigsten Zeugen anführt, benutzte er aber auch unzweifelhaft die Geschichte Marias in der Aula sancta (Cour sainte) des Jesuiten Nicolas Caussin. (Schon von de Ryck nachgewiesen in „Maria Stuart, voorzien van eene inleiding, van historische aanteekeningen en

Der Chor, von dem im ganzen dasselbe gilt, wie von den Chören in Montchrestiens und Roulers' Drama, verbindet die einzelnen Akte. — Vondels Maria Stuart wurde nie aufgeführt.[1]) Doch bringt das Stück einen Beweis, daß auf dem Amsterdamer

met een naschrift toegerust. Amsterdam 1872 — mir unzugänglich.) Aus Caussin S. 644 ist entlehnt die Erzählung von der Warnung des Erzbischofs Hamilton vor der Flucht nach England (Vers 321), ebenso der Schluß der Tragödie aus Causs. S. 740f: „Le sang fut recueilly dans des bassins d'argent & le corps demeurant estendu sur l'eschaffaut, ces paures filles s'approcherent demandans qu'il leur fust permis de le despoüiller & de l'enseuelir de leurs mains; mais ce furieux Comte (scil. Kent) les chassa hors de la salle & fit transporter ce sacré depost en vne chambre du chasteau bien fermée, ordonnant de brusler le drap & les aix qui estoient empourprés du sang de cette Martyre, comme s'il y auoit element au monde qui fut capable d'effacer vne tache si sceleste.“ Camden vermeidet solche Ausmalungen (vgl. S. 494). Daß politische Rücksichten, eigennützige Hoffnungen Jakob die Hände banden, verschweigt Caussin (S. 719 f.) ebensowenig wie Camden (S. 503 f.). Beide drücken dies Verhältnis sehr diplomatisch und farblos aus; Vondel folgt ihnen darin (V. 1046, 1126, 1130). Focken's Schluß (Maria Stuart, eine literar.-hist. Studie, Leipz. Diss., Berlin 1887, S. 100), Vondel wolle Jakobs passives Verhalten nur den Einflüssen der verhaßten Puritaner zur Last legen, scheint mir recht gewagt. — Außer Camden und Caussin sind aber noch unbedingt weitere Quellen anzunehmen, da einige von Vondel in sein Drama eingewobenen historischen Fakta und Persönlichkeiten von beiden nicht genannt werden (Langside Hill V. 429, Dundrennan V. 320, die Kenede, Talbots Ritt nach London, die frohe Nachricht zu verkünden, V. 1791). Wahrscheinlich kommt hierfür Blackwood an erster Stelle in Betracht; viele Züge in Vondels Drama weisen aber auch auf die von den Ordensschuldramatikern viel benutzten Ketzergeschichten des Florimundus Remundus und Hazart: beide erwähnen den Ort Dundrennan, freilich nicht Langside Hill, beide weisen der Kenede dieselbe Rolle zu wie Vondel. Remond sagt S. 198: „Des Grafen von Estophoro Sohn brachte der Königin Elisabeth die Zeitung der vollbrachten Mordtat.“ — Möglicherweise bietet eine der zahlreichen Flugschriften über Marias Ende all diese Einzelheiten. — Melvins Bittgang ist ein aus dem Stoff sich organisch ergebendes Motiv (vgl. Schillers Shrewsbury, das Prager Drama) und daher als Erzeugnis der dichterischen Phantasie Vondels anzusehen. Die Hauptquellen zeichnen das Motiv übrigens leicht vor: Caussins Abschnitt: Compassion généreuse d'vn Caualier Escossois (Herries) S. 646; Camden S. 139 und 141 über die Verteidigung Marias vor der Yorker Konferenz; ferner die Bemühungen der Gesandten.

[1]) Über die damaligen Theaterverhältnisse vgl. Alex. Baumgartner a. a. O. S. 42—49, und oben S. 65 f., auch Ferd. v. Hellwald, Geschichte des holländischen Theaters, Rotterdam 1874, S. 40 ff.

Theater jener Zeit Kulissen und Soffiten schon in Anwendung kamen. Sonst könnte Vondel seinen Paulet nicht sprechen lassen:

> „Befiehl, daß gleich von schwarzem Samte das Gemach,
> Und was ins Auge fällt man hier von dannen trag';
> Sowie was rings verstreut.“[1])

Die schon im Titel deutlich ausgesprochene Auffassung der Heldin, die Stimmung der ganzen Handlung, zeichnet das gewissermaßen den Senecaischen Prolog vertretende „Incomparabilis Heroinae Anagramma“ vor: Maria Stuart erat Matura Arista. Epitaphium:

> „Vivificante fide Matura resurget Arista,
> Secta odio, Jesu lecta, Stuarta manu.“

Vondel sagt selbst in der Vorrede und Widmung des Stückes: „Der aristotelische Kanon erlaubt kaum, daß man eine so unschuldige, vollkommene Figur die Trauerrolle spielen läßt; sondern vielmehr eine solche, die zwischen tugendhaft und sündig den Mittelweg hält; die irgend eine Schuld oder einen Fehler hat oder durch heftige Leidenschaft oder durch Unverstand zu irgend etwas Schrecklichem geführt wird; deshalb, eben um diesem Mangel abzuhelfen, haben wir der Stuart Unschuld und die Gerechtigkeit ihrer Sache mit dem Nebel der üblen Nachrede und der Verleumdung und Bosheit jener Zeit verhüllt, damit ihre christlichen und königlichen Tugenden durch zeitweilige Verdunkelung nur desto heller hervorleuchten.“ Genau dasselbe tat schon in auffälliger Weise Montchrestien! Der offenbare Trugschluß und innere Widerspruch der Äußerung Vondels findet sich aber bei allen Dramatikern dieser Gruppe in der Ausübung bestätigt. Keiner befolgt den ihnen auch wohl bekannten oben ausgesprochenen aristotelischen Grundsatz. Sie alle sehen vielmehr in der leidenden Person, welche die Trauerrolle spielt, zugleich die tragische Figur und suchen „das Tragische nur in einer Schilderung von Schmerz und Leiden, die in pathologischer Weise die Nerven der Zuschauer bewegt.“[2])

---

[1]) Vgl. Jonckbloet (Berg-Martin) a. a. O. S. 179.

[2]) Vgl. Jonckbloet a. a. O. über Vondel.

Sie alle verhüllen die persönlichen Schwächen und Fehler Maria Stuarts, denn es fesselt sie an ihr weniger das rein Menschliche und Individuelle in Persönlichkeit und Schicksal, als eben ihre katholisch-königliche Würde. Die Anklagen, die Enthüllungen schlimmer Seiten ihres Charakters, die wir nur aus dem Munde ihrer Gegner hören, erscheinen uns daher unbegründet und falsch. Die Zwiespältigkeit der Überlieferung des Stoffes mag auch viel zu dieser dem Renaissancedrama eigentümlichen schillernden Charakteristik der Hauptpersonen beigetragen haben.

Die Dramatiker der Renaissance vermischen naturgemäß die antike pessimistische Welt- und Schicksalsanschauung mit der optimistischen des katholischen Christentums. Das bestimmt die eigentümlich tragische Gestalt nicht bloß dieses Stoffes in ihren Händen. Der tragische Grundgedanke ist nun die von einer weisen göttlichen Vorsehung gewollte, darum standhaft ergebungsvoll zu tragende Unbeständigkeit selbst der höchsten irdischen Werte. — Die in ihrer Schwäche hilflos verlassene Maria Stuart erregt tief unser Mitgefühl; aber der untragisch kleinlichen Wirkung ins rührend Traurige, bloß Kläglich-Jämmerliche wird gesteuert durch eine fast überspannt ideale Erhebung oder Verklärung der todgeweihten Dulderin. Ihr erhabener Sinn im Ertragen des Leides, ihre Hoheit und Fassung steigert sich zu einem jeden spannenden inneren Widerstreit ausschließenden Stoizismus[1]; darin wird die starke Nachwirkung Senecas offenbar. Lassen diese Dramatiker im Stoizismus unbewußt das Herrenmenschentum der Renaissance mit seiner Unbeugsamkeit aufgehen? Jedenfalls wollen sie alle Maria Stuart als eine Heilige darstellen, die sich sehnt, ihr Blut für den Glauben zu vergießen. In diesem Sinne fühlen und erfüllen sie das Grunderfordernis des Tragischen: Untergang eines Erhabenen. — Die tragischen Gegensätze sind in diesen Dramen nur äußere. Die typisch menschliche Gefahr des Gegensatzes zweier Dogmen kommt zum Ausdruck. Das furchtbar Niederdrückende in Verfolgung und Untergang der ganz schuldlosen katholischen Schotten-

---

[1]) Vgl. Petri Camper, Diss. de Justo Vondelio, in den Annales Academiae Lugd.-Bat. MDCCCXVIII, S. 17: „vanae spes a medico Burgono allatae: a Maria vero, philosophorum more, rejectae."

königin durch fremden Willen[1]) der ganz bösen Vertreter der protestantiscken Gegenmacht erhält ein Gegen-, ja Übergewicht durch den inneren Sieg des Katholizismus, der im Sinne der Dramatiker nicht bloß eine subjektive Bewährung der Glaubenstreue Marias bedeutet. Nur Montchrestien hebt den objektiven Wert des in der Heldin unterliegenden Katholizismus nicht so aufdringlich hervor. Das erhebende Moment in der Katastrophe ist die Erlösung Marias von leidvollem Leben; freudig hoffnungsvolle Sehnsucht nach dem Jenseits durchklingt alle diese Dramen. Das positiv Optimistische als Ziel der Tragödien kommt sogar deutlich zum Ausdruck. Der Schlußchor in Ruggieri's Drama preist die von Gott im Himmel geliebte Seele der Gerichteten glücklich[2]); im gleichen Sinne hält sich in Montchrestiens Escossoise das sanft rührende schöne Gebet Marias[3]), nach welchem

---

[1]) Volkelt (Ästhetik des Tragischen, München 1897), bezeichnet diesen tragischen Zusammenhang als zwar nicht organischen, aber notwendigen.

[2]) „O felice alma, a Dio nel ciel diletta!"

[3]) Camille Looten bemerkt in seiner ausgezeichneten „Étude sur le poète néerlandais Vondel", Lille 1889 (S. 34), daß Montchrestien neben Ronsard, Du Bartas u. a. in Holland vor Vondel und in den ersten Jahren seiner literarischen Wirksamkeit bekannt und beliebt war. Im Einklang damit nimmt er später an: „Vondel avait évidemment sous les yeux, en écrivant cette admirable page (d. i. Marias Gebet) de l'Éscossoise de Montchr." Man vergleiche die folgenden Abschnitte aus beiden:

Montchrestien:

„Voici l'heure dernière en mes vœux désirée
Où l'esprit se radopte à sa tige éternelle
Afin d'y refleurir d'une vie immortelle.
Ouvre-toi, Paradis! . . .
Et vous, anges touteurs des bienheureux fidèles,
Déployez dans le vent les cerceaux de vos ailes,
Pour recevoir mon âme entre vos bras, alors
Qu'elle et ce chef royal voleront de mon corps . . .

Vondel (in Baumgartners Übersetzung) a. a. O. S. 159ff.

„Anbetungswürd'ge Majestät!
Erbarm dich mein! Erhör' mein Beten,
Allschauender! Sieh deine Magd,
Herzlos verurteilt und zertreten,
Als Opfer in den Tod gejagt.
Nach so viel Schmach nimm auch mein Leben,
Nimm hin den letzten Tropfen Blut:
Laß nur die Kirche frei sich heben,
Zum Ruhm dir, aus des Kampfes Glut.
— — — — — — — —
Was Haß und Neid sich unterfangen,

der Chor die „Possesseurs éternels des grâces éternelles“ besingt. Eine Erhebung durch Entsühnung des individuell-leidenschaftlichen Hauptcharakters wäre in diesen Dramen völlig unorganisch.

Die überspannt religiöse Begeisterung der Maria Stuart, typisch für die Tragödien der Renaissance überhaupt, hält sich ganz in der Grundstimmung der anderen Trauerspiele Vondels (Maeghden, Peter en Pauwels usw.). Seine dichterische Absicht ist, eine Schule der Seelengröße zu geben, die Menschheit durch das Theater sittlich zu bessern. In der Widmung sagt er, ähnlich wie Montchrestien, von seiner Heldin: „Zy buight haer vrye schouders gewilligh, geduldigh onder het Kruis, *ten spiegel van alle Christen Vorsten.*“ Dagegen vertritt Jan te Winkel[1]) die Ansicht, Vondel habe sein Trauerspiel in aktueller Tendenz geschrieben. In Voraussicht des Todes Karls I. von England, des Enkels der Maria Stuart, hätte Vondel polemisch gegen die umstürzlerischen Puritaner auftreten und einen Appell an die katholischen Mächte richten wollen zur Abwehr gegen jene und zur Intervention für den eben von Cromwell gefangen gesetzten König. *Die* Möglichkeit, daß dies Ereignis Vondel den Stoff näher brachte, mag bestehen, die von te Winkel untergeschobene

---

Humble et dévotieuse, à Dieu je me présente
Au nom de son cher fils, qui sur la croix fiché
Dompta pour moi l'Enfer, la mort et le péché . . .
Tous ont failli, Seigneur, devant ta sainte face;
Si par là nous étions exilés de ta grace,
A qui serait enfin ton salut réservé?
Qu'aurait servi le bois de tant de sang lavé?

O, rechn' es keinem an zur Schuld!
Vergib, vergiß, was sie begangen,
Stärk' meine Schwäche mit Geduld.“

Man findet wohl leise Anklänge; aber eine Anlehnung Vondels an den Franzosen erscheint um so weniger glaubhaft, als ein solches Gebet ein allgemein stehendes Motiv, überdies im Stoffe vorgezeichnet ist. Selbst eine ausgesprochenere Ähnlichkeit in diesem Gebet würde darum nichts beweisen.

[1]) Bladzijden uit de Geschiedenis de Nederlandsche Letterkunde. II. Vondel als Treurspeldichter. Haarlem, Erven Bohn 1881. S. 261.

Absicht ist höchst unwahrscheinlich.[1]) Gewiß war Karl I., obgleich öffentlich der anglikanischen Kirche angehörig, im Herzen dem katholischen Glauben nicht abhold, und in ihm wurde, wie in Maria Stuart, die Heiligkeit des Königtums von Gottes Gnaden verletzt[2]), die Vondel seit seinem Glaubenswechsel noch unverbrüchlicher hochschätzen mußte. Der letztere Beweisgrund ist aber auch der einzige ernstlichere, der te Winkel's Theorie stützen kann.[3]) Sie erscheint uns sogleich verstiegen und unhaltbar, wenn wir das gleiche Verhältnis in die neueste Zeit übertragen, die tendenziöser Darstellung noch viel mehr geneigt ist. — Darum bleibt jedoch, freilich in anderem, begrenzterem Sinne, te Winkels Bemerkung richtig, Vondels „Maria Stuart" sei wie sein „Palamedes", ein dramatisches Pasquill.[4]) Er brachte, nicht anders als Roulers, Ruggieri und Della Valle die öffentliche Meinung der damaligen Katholiken zum Ausdruck.[5]) Die Partei der mit einer schlauen Spinne, einer scharfkralligen Leopardin usw. verglichenen Elisabeth (V. 105, 1657, 1737, 1431) ist böswillig, gehässig, brutal; die Puritaner werden nur mit verächtlichen Ausdrücken belegt, als Abschaum der Menschheit und Heuchler bezeichnet (V. 1455, 1548, 1162, 1754). In der „Nacht der Ketzerei" (1757) erstrahlt der Edelmut Marias

---

[1]) Nicht anders fasse ich Lootens Anschauung (S. 253 a. a. O.). — In der Tat verfolgten die holländischen Generalstaaten mit ganz besonderer Teilnahme den Kampf zwischen König und Parlament in England. Die holländischen Patrizier begünstigten aus Handelsinteresse die englischen Republikaner, die Freunde des Prinzen von Oranien unterstützten die Sache Karls I., dessen Tochter der älteste Sohn des Prinzen geheiratet hatte.

[2]) Übrigens ist Marias Bestehen auf den unveräußerlichen Rechten ihrer unmittelbar von Gott verliehenen Königswürde ein allgemeines, wesentliches Motiv des Stoffes — spricht also mehr gegen als für te Winkels Ansicht.

[3]) Auch Worp kommt zu dem Schlusse, daß ein Dichter, der so sehr nach historischer Genauigkeit in Einzelheiten strebte, nicht geheimnisvoll auf andere Personen und Zustände anspielen gewollt haben konnte. (Vgl. Vondels Maria St. en G. Camdeni Annales, in Tijdschrift voor Nederlandsche Taal- en Letterkunde, XXI, Leiden 1902, S. 241 ff.).

[4]) a. a. O. S. 193: „hekeldichten in dramatischen vorm."

[5]) Nyhoff, Vondels Hecuba, Gebroeders en Maria Stuart, ästhetisch-critisch beschouwd, Utrecht 1886. — Pieter Fockens, a. a. O. S. 96.

und ihrer Anhänger um so heller. Nach Vondels Anschauung haßt Elisabeth die um ihrer Standhaftigkeit im katholischen Glauben aus Schottland geflohene Maria Stuart unversöhnlich, weil diese, nur durch die Guisen und Frankreich verlockt, sich in früher Jugend zur Königin von England und Irland hatte ausrufen lassen. Das war bei der damaligen innerpolitischen Lage Hollands Grund genug zu dem Entrüstungssturm, der sich gegen das Stück und seinen Dichter erhob, allerdings schon damals „vielen fremd vorkam, die wußten, welche Freiheit im Schreiben in gegenwärtiger Zeit sonst geduldet wird, und daß man den Poeten von altersher mehr nachsah, als den andern.“ Das letztere sagt Vondels früherer Freund und Biograph, der Protestant Brandt.[1]) Wie Maria Stuart bei den Katholiken im 17. Jahrhundert fast als Symbol ihres Glaubens verehrt und verherrlicht wurde, so hielt man allgemein in protestantischen Ländern die jungfräuliche Königin Englands, die mächtig schützende Patronin der Reformierten, in Holland die wohlwollende Helferin der Geusen, in ehrfurchtsvollem Andenken. Aus calvinischem Eifer und politischen Rücksichten gegen England, wo Queen Beß wie heute noch als die große und geniale Herrscherin und Heilige des Protestantismus in volkstümlichster Beliebtheit stand, nahmen die Behörden von Amsterdam Vondel wegen seiner Verwünschung und Verdammung der Elisabeth[2]) in eine Geldstrafe von 180 Gulden, die aber der Verleger des Dichters, Abraham de Wees, hochherzig erlegte. Dem englischen Gesandten mußte Vondel die Ehrenerklärung abgeben, daß er durch die Feier Mariens das Andenken der Elisabeth nicht habe kränken wollen.[3]) Die Federn rührten sich; der „Papistendichter“, „dies Ungeheuer, dies Ärgernis für alle christlichen Herzen“[4]), wurde mit gehässigen Pamphleten überschüttet. Eine dieser Schriften gab boshaft die Verse in Vondels Ode auf den Tod Heinrichs IV. von Frankreich gegen die römische Kirche

---

[1]) Het Leven van J. v. d. Vondel, Franeker, Strik 1682. 8°.

[2]) V. Akt, V. 1656 ff.

[3]) Vgl. Hagen, Die Trauerspiele J. v. d. V.'s (Deutsches Museum 1867, 2. 422).

[4]) Titel eines Schmähgedichts. Vgl. Van Vloten, Al de Dichtwerken van Vondel I, 753.

wieder.[1] Baumgartner teilt mit: Ein Fräulein G(ondina) v(an) W(ert) schrieb eine „Verfluchung Joosts van Vondel". Ein D. P. B. sagte ihr Dank für ihr „artig und würdig Gedicht gegen den Schandfleck und Greuel aller Christenherzen."[2] G. K(oning) dankte ihr ergebenst „für das Fegefeuer, das sie Joost van Vondel angezündet". Wieder andere erhoben klagend ihre Stimme über „Palamedes' Schuld", züchtigten den Dichter wegen seiner „Maria Stuart" mit schottischen „Distelruten" und ließen den „Geist der Königin Elisabeth, aufbeschworen durch die Zauberverse ihres Lästerdichters", aus dem Grabe emporsteigen. Die erbosten protestantischen Musen kamen vom Olymp sogar auf die Straßen herab und ließen „Kärrnersprüche"[3], „Straßenjungenlieder" und „Kindergeschrei" gegen den abscheulichen Joost erscheinen.[4]

Vondels „Maria Stuart" ist die letzte originale Tragödie über den Stoff, die dem strengen Schema der klassischen Renaissancedramatik, der einfachsten analytischen Technik folgt. Sie erfuhr zwei deutsche Bearbeitungen. Der Jurist Christophorus Kormart[5], der etwa ein Dutzend[6] holländische und französische Dramen bearbeitete, veröffentlichte eine „Maria Stuart Oder Gemarterte Majestät, Nach dem Holländischen Jost van

---

[1] Vondels Ode: „Uytvaert en Treurdicht van Henricus de Groote" beklagt den Tod dieses Bundesgenossen der Niederlande im Kampf für ihre Unabhängigkeit und für den Calvinismus, und mahnt seinen Nachfolger, den gemeinsamen Feind jenseits der Pyrenäen im Auge zu behalten.

[2] Scheint identisch mit dem in Anm. 3 erwähnten.

[3] In einem Gassenhauer stellte man Vondels Hinrichtung in effigie dar. Auf dem Karren der zum Tod Verurteilten bringt man ihn zur Richtstätte neben dem Königsmörder Ravaillac und Balthazar Gérard (dem Mörder des Prinzen Wilhelm von Oranien). Vgl. Looten und Van Vloten a. a. O. — Zu erwähnen wäre noch, daß Joachim Oudean zwei Jahre später Vondels „Maria Stuart" ein Gegenstück in seiner „Johanna Gray" gab; gleichzeitig mit Gryphius verfaßte er auch einen „Karl Stuart."

[4] Jan Vos verteidigte Vondel in seinem Gedicht: „An die sämtlichen Reimer und Gallbrecher, als J. v. Vondel das Trauerspiel „Maria Stuart" herausgab." (Gedichten II, 1726, S. 514.)

[5] Geboren um 1642 zu Leipzig, promovierte 1665 zum Magister juris, starb zwischen 1718—22 zu Dresden.

[6] Davon mehrere verloren.

Vondels, Auf Anleitung und Beschaffenheit der Schaubühne einer Studierenden Gesellschaft in Leipzig ehemals Auffgeführt. Lips. Hall. In Verlegung Joh. Fickens Witbe, Anno MDCLXXIII." [1]) Die Schauspieltätigkeit dieser Leipziger akademischen Dilettanten ist für die Geschichte des deutschen Theaters auch insofern besonders anziehend und bedeutungsvoll, als aus ihrer Mitte nach einer alten Theatertradition der Führer der „berühmten Bande", Velten, hervorging, der sich bei Aufführung der Kormartschen Bearbeitung von Corneille's Polyeuct hervortat. Seitdem Zarncke [2]) den Ort der damaligen Leipziger Studentenaufführungen ausfindig gemacht hat, besteht über die Echtheit jener Überlieferung kaum ein Zweifel. Obwohl Velten an anderen Gelegenheiten sicher keinen Mangel hatte, schlug er fast immer seine Bühne in dem Lokale auf, wo er einst mit seinen Kommilitonen gespielt hatte. Ferner erfordern Kormarts Stücke genau dieselbe Bühne [3]), wie sie Velten hatte, und beiden gemeinsam ist die Aufmerksamkeit für das Kostüm.

---

[1]) Vorreden zwölf Bl., Text des Dramas 139 S. 8°. (4°). — Eine zweite Auflage: „Maria Stuart oder die gemarterte Majestät, in Prosa, von vier Handlungen, nach dem Holländischen Jo. van Vondels, Halle 1678" nennt Gottsched, Nöthiger Vorrath II, 257. — Vgl. auch desselben „Deutsche Schaubühne" II, 61. — Exemplare des Stücks finden sich in der Königl. Bibl. Berlin, Univ.-Bibl. Göttingen, ferner in Hannover und in der Leipziger Stadt- und Univ.-Bibl. (Vgl. Bolte, Molière-Übersetzungen des 17. Jahrh., Herrigs Archiv LXXXII. S. 113.) — Vgl. Wilhelm Johannes, Christ. Kormart als Übersetzer französischer und holländischer Dramen. Diss. Berlin 1892. — Virgil Rossel, Les Relations littéraires entre la France et l'Allemagne, Paris 1897. S. 353. — Rud. Genée, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels. Berlin 1882. S. 317—319.

[2]) „Christian Reuter", Leipz. 1884, S. 49. Die Vorstellungen fanden im Fleischhause statt, zwischen Naschmarkt Nr. 2 und Reichstr. Nr. 53/54.

[3]) Carl Heine, durch dessen Diss. „Johannes Velten, Halle 1887", der Zusammenhang zwischen Kormart und Velten nicht aufgeklärt wurde, stellt die Bühnenreform bloß als Verdienst des letzteren hin. A. a. O. S. 48f.: „Bisher hatte man nur die Bühne der englischen Komödianten gekannt. Es war dies ein Quadrat, in welchem ein Podium gebaut war, an dessen hinterem Teile sich eine Nische zeigte, welche ein Balkon überdachte [die ‚Hütte']. Vor sich und zu beiden Seiten ließ dieses Podium Raum für die Zuschauer, hinter sich einen Ankleideraum, denn dieses Podium stand von allen Seiten frei. Velten erweiterte nun diese Nische bis zur Größe einer zweiten Bühne, welche von der Vorderbühne

An die roh naturalistische Technik der Bandenstücke gemahnt denn auch Kormarts Maria Stuart-Drama, aus dem nur Gelehrteneitelkeit den Pickelhäring fernhält. Das geistige Milieu, dem sich Vondels idealistisch-lyrisches Drama anbequemen mußte, kennzeichnet am besten des Bearbeiters eigene Vorrede: er rühmt sich nicht „eines steten Obliegen, den Nahmen eines verächtlichen Vornehmens damit zu erwerben, oder selbst das Werk (scil. die Dichtkunst) mit Hindansetzung nöthiger Sachen zu treiben; sondern eines blossen Verlangens, die Lehrsätze solcher deutschen Rede-Kunst durch unterschiedliche Sprachen-Übung zu erlernen.“ Man vergleiche Lessings Worte über die deutschen Übersetzer im vierten Literaturbrief. „Solche Trauer-spiele, sagt Kormart weiter, „werden nicht um blosser Phantasie und Lust willen angestellet, sondern zu einer nützlichen Unterrichtung geschrieben. Von des vortrefflichen Holländischen Poetens Vertheilungen ist man in vielen abgewichen, und nur zum Theil seinen Auffsatz nachgefolget, indem man sich nach anderer Zuschauer Zuneigung richten müssen, welche reiche Vorstellung und nicht blosse Aufftritte des Schauplatzes begehren.“ Wie schon Corneille's Polyeuct setzt Kormart auch Vondels einfaches Drama in die „weitläufftige teutsche Arth“ um. Er vermittelt zwischen dem abgezogenen klassischen Kunstprinzip der reinen Form und dem germanischen gegenständlichen Anschauungs- und Stoffbedürfnis. Er kombiniert die analytische Technik des klassischen Dramas mit der synthetischen der Haupt- und Staatsaktionen.

Kormart teilt das Stück in vier Abhandlungen, deren erste Vondels 2. und 1. Bedryf (= Akt) entspricht. Statt des Reihen der Staatsjungfrauen trösten — auf der Vorderbühne — „zwey Fürstliche Fräulein“ die „an einer schwartzbekleideten Taffel in ihrem Trauer-schmuck“

---

durch einen Vorhang getrennt war . . . Die Bühne war nach beiden Seiten derart verbreitert, daß sie in jeder Seite das Quadrat berührte und nur vor sich einen Zuschauerraum frei ließ, von welchem sie ein zweiter Vorhang abschloß. Beide Seiten der Vorderbühne waren mit Tapetenwänden versehen.“ — Kormarts Maria Stuart erfordert, schon vor Velten, in jedem Zug genau dieselbe Bühne! Heines Irrtum fand ich lange nach meiner Beobachtung festgestellt von Berthold Litzmann, S. 63ff. des 2. Bandes des „Archiv für Theatergeschichte,“ hrsg. von Hans Devrient. Berlin 1905.

klagende Maria. Der Kammerdiener[1]) Kenede und Burgon berichten die Befreiungsgerüchte; Paulet und Drurey melden die Grafen an. Bromle, Burgthey und Hatton überreden Maria, sich dem Gericht der 24 Grafen zu stellen. Vondels ersten Bedryf verkürzt Kormart dann in drei Szenen (I, 6—8, S. 14—19); er gibt die Leidensgeschichte Marias nicht in bloßer elegischer Unterhaltung Melvins, des Beichtvaters und Burgons, sondern bringt in der längsten (7.) Szene Drurey hinein, gegen den der Beichtvater Marias Unschuld lebhaft verteidigt. Dann öffnet sich die den „Gerichts-Saal" darstellende Hinterbühne.[2]) Marias Widerspruch gegen die Zuständigkeit des Gerichts wird protokolliert. Sie erklärt sich für unschuldig der vom Procurator legis Gaudius gegen sie verlesenen Anklagen. In pedantischer Regelmäßigkeit läßt Kormart hierauf jeden der nur numerierten 24 Grafen gegen ihre Verteidigungsgründe sprechen. Trotz ihrer Berufung auf das Parlament, wo sie vor Elisabeth ihre „Unschuld ausführen" will, verkündet Burgthey das Urteil: „Wir haben befunden, daß Maria die Verwandschafft an unsere Crone mit Unrecht gesuchet, alle heimliche Verbündnisse mit unsern Feinden gepflogen, und sich wieder das hohe Gesetze an unserer Königin schändlich vergrieffen."

Die zweite Abhandlung ist von Vondel ganz unabhängig und selbständig. Zwei Dynastae, Bromle, Burgthey, Hatton, die 24 Parlamentsglieder nebst den beiden Procuratores reden der Reihe nach auf Elisabeth ein, die über der Unterzeichnung des Todesurteils zaudert. Endlich entschließt sie sich und weist die Vorstellungen des französischen Gesandten Bellieure zurück, um ihre „Crone durch den Tod Mariae zu erhalten." Zwei Mitglieder des Unterhauses und die „Gemeine von Engelland" erreichen durch erneutes Bitten die Unterschrift. Elisabeth erklärt jedoch ausdrücklich: „Das Königl. Insiegel aber last es noch nicht beschlüssen bis wir euch selbst Zeit und Stunde beniemen."

---

[1]) Bei Vondel „Kamenier." Das Wörterbuch sagt dafür „Kammermädchen." Auch das Middelnederlandsch Woordenboek von Verwijs en Verdam, 's Gravenhage 1894, III 1138, erklärt das Wort mit „Kamervrouw, staatdame." Die neu eingeführten Rollen kennzeichnet gesperrter Druck.

[2]) Die szenische Dekoration und Anordnung der Gerichtssitzung schreibt Korm. ziemlich genau nach Camden, a. a. O. S. 453f. vor: Solium in superiori Camerae parte, pro Regina Angliae positum erat sub Vranisco. E regione inferius & remotius, juxta transtrum Cathedra pro Regina Scotorum: ad parietes, utrinque sedilia; in quibus hinc consederunt Cancellarius Angliae, Thesaurius Angliae, Comites . . . Juxta hos sederunt Equites aurati . . . Antrorsum ante Comites sederunt Justitiarii duo primarii, & Capitalis Baro Scaccarii; ex altera parte Barones duo, alii Justitiarii; ad mensulam intermediam Pophamus Procurator Regius, Egertonus Sollicitator, Gaudius Regius ad Legem serviens . . .

Die dritte Abhandlung beginnt mit dem Schlusse des 2. Bedryfs, der Urteilsverkündigung und brutalen Schändung der königlichen Würde Marias durch Paulet und Drurey, auf der Hinterbühne. Die „Inneren Tappeten fallen“ und Melvin klagt mit Burgon und Kenede auf der Vorderbühne über Marias hoffnungsloses Unglück. Melvin faßt den Entschluß, die Richter kniefällig „um Erlösung anzuflehen.“ Die bitter resignierten Äußerungen Melvins bei Vondel nach dem Fehlschlagen seines Versuchs nimmt Kormart hier zumeist vorauf und motiviert durch die Auseinandersetzung und Erkenntnis der verzweifelten Lage Marias den Schritt Melvins. — Die Handlung setzt sich auf der dekorativ unveränderten Hinterbühne mit dem 3. Bedryf fort; nur ist Paulets Erzählung in Handlung umgesetzt: Maria trinkt ihrer Dienerschaft den letzten Becher zu, schreibt drei Briefe, und wird bei Morgengrauen „auff das Ruhe-Bett geführet.“ Der innere Vorhang fällt. Vorn treten die 24 Grafen, Bromle, Burgthey, Hatton auf. Paulet erhält Verhaltungsmaßregeln für die Hinrichtung. Auf Melvins Bitte um Recht oder Gnade für Maria — eine unförmliche Szene — hat jeder der Grafen wieder drei bis vier Einwendungen.

Die vierte Abhandlung umfaßt Vondels 4. und 5. Bedryf. Maria erwacht; ihr träumte eben, sie hätte ihre Feinde zu schanden vor ihren Füßen liegen sehen. Dies an Ruggieri erinnernde Motiv ist Kormarts eigne recht matte Erfindung. Sehr breit und platt, Vondels Darstellung nur verunstaltend, wird Marias ergebungsvolle Fassung, freudige Erwartung des erlösenden Todes, ihr Trost an die Diener — inzwischen liest sie einmal in der Bibel — vorgeführt. Würdevoll nimmt sie die Aufforderung zum Todesgange entgegen. Mitten in den Vondels vierten Akt füllenden Abschied Marias setzt Kormart eigene Motive hinein. Auf der Vorderbühne bewegt der schottische Gesandte Mr. Matin, mit Jakobs Rache drohend, Elisabeth zur Zurückziehung des Urteils. Auf der inzwischen zum „Königlichen Saal“ veränderten Hinterbühne schickt Elisabeth dann trotz der Bitten und Einwendungen der zwei Dynastae den Parlaments-Prokurator ab, von Davison das Urteil zurückzufordern. Aber dieser ist mit Beale schon fortgereist. Eben hat Elisabeth den deshalb zurückkehrenden Prokurator Egerton bei Todesstrafe beauftragt, die beiden an der Vollziehung des Urteils zu verhindern, da meldet ein „Hoffbedienter“ das Schreckliche als geschehen. Elisabeth kann nun den Schotten nur schriftlich Bestrafung der Schuldigen versprechen.

Während die zwei Dynastae den Prokurator auf der äußeren Bühne trösten, wird die innere für die Hinrichtung verändert, die uns nun, erst nach dem Botenbericht, als höchst überflüssige Wiederholung und sonderbar anachronistisch vorkommen muß. Aber vor solchen Bedenken überwog die germanische Schaulust, die damalige Wollust am Grauenhaften. „Bey erhebung der inneren Gardiene stehen die Hencker, bey dem mit schwartzen Tüchern längst weit herunter bedeckten Richtstock: Im Perspectiv ein mit schwartzen Trauer-Tappeten und güldenem Schmuck belegtes castrum doloris ein hoher schwarz bekleideter Stuhl und Tisch zur

Vorstellung des Toden Cörpers."[1]) Dort treten auf die Trabanten, die Grafen, Marias Diener, der anglikanische Geistliche Richardus Flechterus, Maria, von Paulet und Drurey geführt. Nun folgen, wie im 4. Bedryf weiter, weitschweifige Unschuldsbeteuerungen Marias und ihr Abschied von Melvin und den weinenden Dienern — zum dritten Male! Die Darstellung der Hinrichtung folgt im großen Ganzen der Erzählung Burgons im 5. Bedryf. Neu ist bei Kormart eine augenblickliche Schwachheit Marias (IV, 1), ihr ohnmächtiges Zusammensinken (IV, 8) und Paulets Bitte um ihre Verzeihung vor dem Schafott. Man führt Maria „auff den mit schwartzem Sammt bekleideten Stuhl, welcher neben dem mit schwartzen Sammt belegten niedrigen Ruhebette stehet." Den rücksichtslosen zelotischen Eifer Kents, der Grafen, Fletchers nach Burgons Erzählung bei Vondel mildert Kormart sehr herab. Maßvoll wendet sich Fletcher an die Verurteilte: „Ich soll Sie durchlauchtigste Princessin auff Befehl meiner Königin in ihren Elende trösten, und weil mir = =." Maria erwidert schroff: „Schweiget in euren verkehrten Gottesdienst. Unsere Seele hat schon ihren himmlischen Trost empfangen!" Nach einer erneuten Klage — in Versen, wie stets an Stellen, die besonders pathetisch wirken sollen[2]) — wird Maria enthauptet. „Die Henker tragen den Richtstock auf die Seite, und wird der Körper, neben welchem das abgehauene Haupt lieget, ohne Kopf mit Blute besprenget zur Vorstellung liegend gezeigt . . . Darauf die innere Gardiene diese Vorstellung zur Zubereitung der Königl. Todes Ruhe verziehet." Bromle, Burgthey und Hatton treffen wie die Grafen im 5. Bedryf ihre Anordnungen und verweigern dem Beichtvater den Leichnam, den dieser nach Frankreich zur Bestattung bringen will. Dann folgt noch, nach dem Brauche der Haupt- und Staatsaktionen, die Schauszene des Castrum Doloris[3]), worauf der Beichtvater über die Vergänglichkeit des Irdischen, schließlich in Versen, klagt.

---

[1]) Vgl. Camden, S. 492: . . . ad pegma venit, quod in superiori aulae parte erectum, in quo cathedra, pulvinus, truncus, & omnia pannibus funebribus instrata.

[2]) Einige der Alexandriner zur Probe:

„Es fällt uns ziemlich schwer, aus eurem Reich zu ziehn,
Das uns verehret hat,
Da Freunde trostlos stehn
Und tragen um uns Leid, das uns der Tod verliehn.
Die Tränen stehn uns selbst in Augen voller Jammer,
Doch trösten wir uns selbst in unsrer Seelenkammer,
Wir sind von Seufzen matt,
Daß wir nun so vergehn.
Damit zu guter Nacht! Bleibt Freunde, bleibt gegrüßt!"

Und so weiter in gleicher hölzerner Öde.

[3]) Vgl. das Castrum Doloris in dem von Carl Heine herausgegebenen „Unglückseligen Todes-Fall Caroli XII." (Halle 1888, S. 54.)

Von dem weichen und stimmungsvollen Lyrismus[1]) der Vorlage weiß der pedantische Jurist nicht eine Spur in seiner Bearbeitung festzuhalten. Jedes poetische Bild wird zum trockensten und hölzernsten Beispiel, in dürrem, latinisierendem Kanzleistil zopfig und schwerfällig ausgedrückt. Bringt er, was selten geschieht, eigene Wortspiele, Tropen, Gleichnisse, so sind sie abgeschmackt und niedrig. Das gilt besonders von den Alexandrinern an den Aktschlüssen; Chöre kennt die Staatsaktion, Kormarts Muster, nicht. Häufig nimmt Kormart seine Metaphern von der See; er kennt die hohldröhnenden überspannten Phrasen, die Gryphius und Lohenstein in Mode gebracht hatten.[2]) Kormarts Dialoge sind schablonenhaft öde. Sein Grundsatz ist, hohe Personen lange und geschraubte, niedere dagegen „kurtze" und „schlechte Reden" führen zu lassen.[3]) Der lyrische Überschwang der würdigen Tiraden Vondels fällt, das gezwungene Streben nach dramatischer Lebhaftigkeit und inhaltsvoller lehrhafter Sachlichkeit schält nur ein nacktes Tatsachengerippe aus, dessen einzelne Glieder hart und rauh, mißtönend gegeneinander klappern. Gottsched sagt über Kormarts Polyeuct . . . „und diese Szene trägt 13 Seiten aus. Die Zuschauer müssen nothwendig alle Gerichtspersonen gewesen sein, wann sie nicht vor Verdruß fortgegangen sind."[4]) Es genügt zu bemerken, daß die Gerichtsverhandlung[5]) in der „Maria Stuart"

[1]) Dem von manchen gegen Vondel erhobenen Vorwurf des Mangels an ästhetischem Feingefühl kann ich mich nicht anschließen. Daß Vondel, seinem niederländischen Naturell folgend, unter anderm Burgon sich über die Krankheit Marias, ihre Wassersucht, breiter äußern läßt, ist ein naiver, gesunder Naturalismus, den Sophokles im Philoktet und die großen niederländischen Maler auf ihren Gemälden nicht verschmäht haben. Der gleichförmig idealisierte Stil des Klassizismus hat nicht apodiktische Geltung.

[2]) Vgl. Vorrede zu Maria Stuart. Aus Gryphius „Karl Stuart" kann nur die seltsame Metapher der Maria stammen: „O Kind, daß du alleine fühlest, wie deine Crone auf einer Mutter Brust knacket" (S. 127). Bei Gryphius (C. St. II 484, 2. Redaktion). „O Jugend die nicht fühlt wie die zerstückte Cron | Auff Stuarts Sprossen knackt."

[3]) Vgl. Vorrede zum Polyeuct.

[4]) Vgl. Gottsched, Beitr. VI, 393.

[5]) Das Schema der in allen Bearbeitungen Kormarts unvermeidlichen Gerichtsszenen ist etwa: erst ein Antrag mit Erklärungen, dann eine Gegenrede und Widerspruch gegen diese, beide werden gestützt, eine heftige Debatte folgt, diese wird ruhiger, man fällt das Urteil.

20 ganze Seiten füllt. Das Stück ist „überhaupt nichts anderes als ein dramatisiertes Prozeßprotokoll mit der Schilderung der vollzogenen Todesstrafe.“[1]) Kormarts Vorliebe für derartige steif feierliche und plump pomphafte Massenszenen wie für die langen, in Duetten und Arien endigenden Kerkerszenen entsprechen mehr der Neigung der Banden zu reicher dekorativer Ausstattung und grober szenischer Wirkung, als daß man die äußerlichen Effekte mit Bolte aus der Oper herzuleiten Anlaß hätte. Falls bei den Versstellen überhaupt musikalische Begleitung anzunehmen ist, so könnte sie den Gebrauch der Wandertruppen nicht überschreiten.

Inhaltlich füllt Kormart jene von Vondel ganz unabhängigen Szenen aus Camden auf; er benutzt diesen Historiker meist wörtlich für den Prozeß, die Hinrichtung, fand dort auch Anlaß für die Szene „des Melvins Fußfall“ und für das Davisonmotiv. Kormart selbst gibt aber an, daß er neben Camden auch Brantôme, Buchanan und Thuanus benutzt habe. Nur von letzterem ist er deutlich abhängig. Dessen zusammenfassende, von Camden beeinflußte Darstellung des Stoffs im 86. Buch seiner Weltgeschichte scheint für Kormarts dramatische Komposition unmittelbarer maßgebend gewesen zu sein als Camdens in Einzelheiten sehr verstreute Geschichte Maria Stuarts. Camden sagt nur, daß Jakob, „qui eximia erat in matrem pietate, pro ejus salute toto conatu enixe . . . contendit . . . Misit etiam Patricium Grejum & Robertum Melvinum . . .“ Sehr kurz folgt darauf (S. 480) Bellièvres Rede. Kormarts schottischer Gesandter Matin wird nur von Thou genannt (S. 656). Der besonders erschienene Clavis Historiae Thuanae[2]) identifiziert Matinus mit Robert Melvinus. Thou wiederholt Bellièvres Rede[3]) ganz, an Thou's Text schließt sich auch darin Kormart an.

---

[1]) Johannes a. a. O. S. 13.

[2]) i. e. Nomenclatura Nominum Propriorum, ed. altera, Ratisponae 1696.

[3]) Thou's Wiedergabe ist echt; Bellièvre hielt wirklich „une longue harangue remplie de citations classiques et d'exemples empruntés à toutes les histoires; David, Conradin, Marc Antoine, Théodoric y formaient un étrange pêle-mêle. Ce discours passa alors pour une œuvre remarquable.“ (Vgl. Chéruel a. a. O. S. 161.) — Bezeichnend für die Unfruchtbarkeit der damaligen Wissenschaft ist das Werk: M. Abr. Vechneri, Svada Gal-

Aus Camden wie aus Thou schöpft demnach Kormart seine „geheimste Staats-Reguln“ und „Regiements-Sachen“, die er „zu einer nützlichen Unterrichtung unter den Geschichten verbirgt.“ Sein Werk handle über „lauter Staats-Sachen in steter traurigen ernsthafften Vorstellung“ und könne „nichts als einen Verdruß dem jenigen erwecken, welcher in dergleichen unerfahren und nur Pickelhärings-Kurtzweile zu sehen begehret.“ Mit dieser gelehrten Tendenz entschuldigt er die „Weitläufftigkeit . . . dieser schweren Abhandlung.“ Bedeutungsvoll fährt jedoch die Vorrede fort: „Welcher aber die Sache besser verstehet, dem wird freygelassen, wann es zur würklichen Ausführung kömt, das gantze Thun zu ändern. Es hat Gryphius und Casper [Lohenstein] in Schlesien ihre . . . vortreffliche Erfindungen in gebundener Rede mit grossem Ruhm der Welt erwiesen, und gleichwohl haben sie von der Sachen Wichtigkeit redend, eine zugelassene Ausführung in der Kürtze und Weitläufftigkeit nicht vermeiden können.“ Aus dieser verworrenen Erklärung ist zu schließen, daß Kormart seine vorliegende Bearbeitung als gelehrtes, zu einer politisch-didaktischen Abhandlung in dialogisch-theatralischer Form ausgestaltetes Werk betrachtet und es auf eine Wertstufe mit den schlesischen Kunstdramen stellt. Wie letztere bei Aufführungen durch Wandertruppen sicher der Bühne und Spielart der Banden angepaßt wurden, so überläßt auch Kormart, sein Werk durch Striche und Zusätze für Aufführungen zurechtzustutzen.[1])

Möglicherweise ist eine solche der volkstümlichen Richtung folgende Bühnenbearbeitung des Kortmartschen Stückes das Schuldrama „Mariae Stuarts Enthauptung“, das Gottsched unter den Jahren 1711 und 1718 in den „Beiträgen zur kritischen Historie“ VIII, 475 anführt, nach dem „Verzeichniß derer Spiele, welche die Schuljugend auf der Schule zu St. Annaberg vom ersten Anfang an, von Jahr zu Jahr bis itzo auf der Bühne

licana, H. E. Conciones et Orationes Thuanaeae. Frkf. und Lpz. 1679; im Anhang S. 176—195 Bellièvres Rede.

[1]) Vgl. E. A. Hagen, Gesch. des Theaters in Preußen. Königsberg 1854, S. 99. — C. Heine, Joh. Velten, S. 42, und den Schluß des Facsimiles von Veltens Theaterzettel zur Aufführung des „Wallenstein“ des Schlesiers Haugwitz.

vorgestellet, bey Gelegenheit einer Einladungsschrift zu etlichen Schulkomödien 1743 den 20. May ans Licht gestellet, von Adam Daniel Richtern, Rect. zu Annaberg." Da Schuldramen selten wiederholt wurden, sind vielleicht gar zwei verschiedene Stücke oder eine Neubearbeitung von 1718 anzunehmen. Ich vermochte jedoch nichts darüber zu ermitteln.[1])

Dagegen liegt mir eine in der Art der Weiseschen Schuldramen gehaltene Fassung der „Maria Stuart" Kormarts vor von dem Theologen Johannes Riemer[2]), Professor am Gymnasium zu Weißenfels. Diese Schule, eine Art Ritterakademie, sollte nicht nur auf die Universität vorbereiten, sondern auch namentlich adelige junge Leute für den Staats-, Hof- und Militärdienst vorbilden. War die Schulbühne für Roulers und die katholischen Ordensdramatiker mit an erster Stelle eine Übungsstätte dogmatisch-apologetischer Kontroverse und scholastisch-theologischer Gelehrsamkeit, jetzt, gegen Ende des 17. Jahrhunderts, begann man aus der geistigen Unmündigkeit zu erwachen und sich von der kritiklosen Unterwerfung unter ein höheres Prinzip freizumachen. Die protestantische Schulbühne stellt sich demgemäß in den Dienst des neuen Bildungsideals vielseitiger Weltgewandtheit, des galant homme oder politicus (eigentlich homo politus). Von der charakterlos nachahmenden Modesucht jener traurigen Zeit hält sich aber Riemer wie Weise frei; ein gutes Deutschgefühl beseelt beide. Riemer sagt ein-

---

[1]) Das Programm von P. Bartusch, die Annaberger Lateinschule, ein schulgeschichtliches Kulturbild, 1897, war mir nicht zugänglich. Da die Schrift übrigens hauptsächlich das 16. Jahrh. behandeln soll, dürfte sich kaum eine Nachricht über obige Stücke darin finden.

Ob die beiden folgenden, von Creizenach (die Schauspiele der englischen Komödianten, Kürschners Deutsche Nationalliteratur XXIII, S. XXX) angeführten Stücke Beziehung zum Maria Stuart-Stoff haben, war nicht zu ermitteln: 1) „Der Streit zwischen Engellandt vndt Schottlandt," im Spielplan des Prinzipals Kaspar Stieler, eingereicht etwa 1660 am Hof des Herzogs Gustav Adolf von Mecklenburg in Güstrow. 2) In Lüneburg spielte 1660 Christian Bockhäuser „Wie England und Schottland ein Königreich worden sey." (Vgl. Riedel, die ersten Wanderkomödianten in Lüneburg, in Erica, Sonntagsblatt der Lüneburgischen Anzeigen 1883, Nr. 34, 35.)

[2]) Einiges wenige über Riemer berichten Max v. Waldberg in der Allg. deutschen Biogr. XXVIII, 564, H. Schröder, Lexikon der hamburgischen Schriftsteller, Hamburg 1873, VI, 284 und die älteren Universal- und Gelehrtenlexika.

mal[1]): „Wenn ich nur den Lohn von aller meiner Mühe habe ... daß ich in allen meinen Schreiben nichts suche als ... der Sprache deutscher Nation eine Erhöbung, dadurch ich hoffe, niemals einen Bogen Papier zu verderben.“ Der kritische Grundsatz: alle Nachahmer sind minderwertig, verleitet Gervinus und nach ihm Prutz zu falschen übertreibenden Aburteilungen Riemers. Dieser war 1678 Weise in der Weißenfelser Professur für Poesie, Eloquenz und Politik gefolgt. Zu ermessen, ob und wie weit Riemer unmittelbar von Weise in seinen „politischen“ Romanen abhängig ist, liegt außerhalb meiner Aufgabe. Aber seine dramatische Tätigkeit steht meines Erachtens nicht in unmittelbarer Abhängigkeit von Weise. Auf eine solche hat man aus der Gleichheit der bühnentheoretischen Anschauungen beider um so weniger Grund zu schließen, als beide gleichzeitig aus den gleichen Zeitanschauungen heraus schaffen und Riemer dramaturgische Gedanken, die Weise erst 1690 in seinem „Lust und Nutz der Spielenden Jugend“ zusammenstellt, schon in den Vorreden seiner mir vorliegenden Schuldramensammlung von 1681 vorbringt. Riemer ist ein mit Weise gleichstrebender und neben ihm nicht zu unterschätzender Dramatiker. Beide verleugnen sich nicht als Schulmeister. Die Bühne ist für Riemer zuerst Ausbildungsmittel zu praktischer Tüchtigkeit. Noch Gottsched bemerkt zu Riemers Satz, „die köstlichsten Prediger kämen vom Theatro“, er sei so wahr, „als abenteuerlich er, dem ersten Ansehn nach klingt.“ In gelehrter Prätension entschuldigt sich Riemer vor dem Leser, daß er seine politisch-moralischen „Discurse“ über „vier Argumenta eines bißweilen glücklichen und unglücklichen Hofes“, die er „wohl in einerley Kontext hätte dahin schreiben und zu lesen vorstellen können“, dialogisch-dramatisch abgefaßt habe, weil „diese Art denen Lesern meistentheils belieblicher vorkömmet“, denn „die Affecten, welche das Leben der Rede seyn müssen, lassen sich in Personen schöner geben ... Inmassen denn es weit angenehmer fält, wenn durch die Reden hin und wieder die Personen gleichsam vor Augen stehend, ihr judicium über der und jener Sache mittheilen. Die Loca[2])

[1]) Vorrede zur „Standes-Rhetorica Oder Vollkommener Hoff- und Regenten-Redner, Leipzig 1685“ (Stadtbibl. Breslau).

[2]) Er füllt die Dialoge mit den Loci topici oder communes und „spitzfindigen Reden, die direkt als Ursache der Katastrophe behandelt

seynd besser auff solche Art zu finden und zu mercken . . . zu geschweigen, daß man den Stylum in der Sprache richtiger unterscheiden und iedwede Sache in ihrer Art, von sich geben kan." Als moralisch-didaktischen Zweck seiner Dramen gibt Riemer an, daß er „diejenigen Regulen, welche von dem Seneca[1]) allbereit, der zeitigen und unzeitigen Liebe, dem Reichthum und Armuth, der Ehrsucht & vorgeschrieben, verblühmet widerholet, und hin und wieder einer ertichteten Person beygeleget" — gemeint ist wohl der Pickelhäring. Denn ein Narr, Bauer oder Kind sage oft die Wahrheit, „welche umb die Helffte nicht so schmertzet, als wenn dieselbe von einen klugen Gelehrten geredet wird." Ähnlich rechtfertigt Weise 1690 die Hanswurstrolle; sie vertrete die „allgemeine Satyrische Inklination, halte die Zuhörer bei der Attention und temperiere die Austeritaet der Aktion." — Die novellistischen, selbst erfundenen allegorischen, und auch die geschichtlichen Stoffe sind für Riemer nur „Exempel" zum Beweise politisch-moralischer Lehrsätze.[2]) Wahres Geschichtsverständnis fehlt ihm wie Weise, und aus ebenso beschränkter Anschauung zeichnet er das Leben an großen Höfen[3]) armselig, phantasielos. In seiner „Standes-Rhetorica" findet sich (S. 173) die bezeichnende Stelle: „Die bürgerliche Oratoria ist das Fundament zur Hoff-Rede-Kunst, so ferne sie nehmlich lehret, eine Sache fein ordentlich und ge-

---

werden, während sie doch nur Ansätze zur Verwickelung sind" (vgl. Borinski, Poetik der Renaissance, S. 358). In der „Standes-Rhetorica" schematisierte Riemer breit die Loca, die „zusammen einen herrlichen Vorthel geben, zu einer wolklingenden Invention, daß, wenn sonst nichts beyfallen will, dennoch aus denselbigen eine schnelle und zugleich zierliche Erfindung folgen muß!"

[1]) Nur inhaltlich, moralphilosophisch ist Senecas Einfluß. Die im Epilog der „Hohen Vermählungen" von Pickelhäring ausgesprochene Art Stoizismus ist aber ziemlich niederträchtig gemein.

[2]) Dadurch nähern sich diese Dramen den um die Wende des 17. und 18. Jahrh. beliebten „Totengesprächen", die Anlaß zu den von C. Heine (Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched, Halle 1889, S. 40; Der Unglückseelige Todes-Fall Caroli XII, S. IXff.) als „biographische Dramen" bezeichneten Bandenstücken Anlaß gaben.

[3]) „Was mancher Politicus, welcher Armuth halber die Welt und Höfe nicht besehen kan, mühsam aus Büchern sich nur in Gedanken vorstellen muß . . ." sagt Riemer in der Zuschrift seines „Schatz-Meister". Leipzig und Frankf. 1690.

schickt mit zierlichen Worten und Geberden vortragen", und S. 181: „Zu Hofe redet man gut zierlich deutsch." Für unsern Geschmack bietet Riemers Dialog weniger Zierlichkeit als die platte Nüchternheit der gewöhnlichen bürgerlichen Umgangssprache, nicht mehr als das genus tenue der Rhetorik. Für die Diktion wie für Anordnung des Stoffes sind ihm theoretisch nur mehr rhetorisch-dialektische Grundsätze maßgebend. Statt poetischer Bilder halten Gemeinplätze vor, wie bei Kormart und Weise.

Für die Geschichte des Maria Stuart-Stoffes ist Riemer von hoher Bedeutung als Verfasser des ersten deutschen Original-Dramas über Maria Stuart in Schottland, das 1679 unter folgendem Titel herauskam: „Der Ertz-Verleumder | Und | Ehe-Teuffel | Von Schottland | In | Ein Trauer-Spiel | abgefaßt | Von | Johann Riemern. | Weißenfels, | Druckts und Verlegts Johann Brühl, | Des Augustei Buchdr."[1]) Im selben Jahr erschien das Stück unter dem Titel „Von Hohen Vermählungen" auch in der drei Stücke enthaltenden Sammlung: „Der Regenten bester Hoff-Meister".[2]) Diesem Stücke „Von hohen Vermäh-

[1]) o. J. Das Titelblatt des mir von der Großherzogl. Bibl. zu Weimar (Sign. O, 9: 253) freundlichst zur Verfügung gestellten, aus Gottscheds Bibliothek stammenden Exemplars trägt den handschriftlichen Vermerk 1679.—8°. Widmung an Herzog Christian von Sachsen usw. (Zwei Bl.) — Vorrede „Geneigter Leser" (Zwei Bl.). — „Inhalt des Trauerspiels", „Personen des Trauer-Spiels" (Ein Bl.). — Text des Dramas 94 S. — Drei Bl. Arien. — Gottsched, Nöt. Vorrat S. 285 verzeichnet eine spätere Ausgabe (von 1712). — Auch 1681 soll eine besondere Ausgabe des „Ertz-Verleumder" erschienen sein.

[2]) Leipz., 8°. Vgl. Gottsched, Nöth. Vorr. S. 241, 238, 245. — Die beiden ersten Stücke sind literargeschichtlich recht anziehend, weniger ihres dramatischen Wertes als ihrer Stoffe wegen. „Vom geqvälten Liebes-Siege" behandelt Zug für Zug das Florizel und Perdita-Motiv aus Shakespeares „Wintermärchen", scheint aber der Darstellung in Shakespeares Quelle, Greenes Pandosto, näher zu stehen als dem Shakespeare. Eine Sonderuntersuchung dürfte neues Licht in die schon oft erörterte, aber noch nicht abgeschlossene Quellenfrage des Wintermärchens werfen, oder auch, was ich für weniger wahrscheinlich halte, den Spielplan der Wandertruppen erweitern. Sicher ist Riemers 1678 erschienene Tragikomödie „Der tyrannische Großvater Oder der glückliche Bastard", nur die erste und Einzelausgabe des „geqvälten Liebessiegs." Denn die Vorrede der Sammlung von 1681 sagt, daß er die darin enthaltenen Stücke am Geburtstage des Landesherrn, des Ad-

lungen" fügt er die Umarbeitung des Kortmartschen Dramas an — so liefert er auch den ersten Versuch einer zyklischen Darstellung des großen Stoffes in „Der Regenten | Bester Hoff-Meister | Oder Lustiger Hoff-Parnassus | Wie sich in demselben | Glück und Unglück | Hoher Häupter, in der Regierung | bey Staats-Eifer, Unruhe und Friedensbündnißen; wie auch in unzeitiger Liebe | und Ehelicher Zwietracht | praesentiret; | Aus der Historie und besten Moral-Regeln | zusammen getragen | Und in gewiße Lust-Capitul | abgetheilet | Allen Hoff- und Welt-Politischen Leuten | Zu desto beßerer Belustigung | In Theatralische Discurse | Durch und durch mit kurtzweiliger Warheit | Abgefasset . . ." [1])

---

ministrators von Magdeburg, „allemal auff öffentlichen Schauplatze vorgestellet, ob ich gleich das Glück nur einmal erlanget, daß solches in Ew. Hoch Fürstl. Durchl. Gegenwart geschehen." Dazu stimmt Gottscheds Vermerk, daß der „Tyrannische Großvater" nach der Zueignungsschrift vor dem Administrator aufgeführt wurde. Unklar fährt Gottsched mit tadelndem Beigeschmack fort: „Da der Urheber desselben wegen seines besonderen Geschmacks schon bekannt genug ist, so wird man ihn auch aus diesem Stück wie aus der Klaue den Löwen können kennen lernen." — Die zweite, opernhafte Allegorie „Von der erlösten Germania" (in der Ausgabe von 1681 „Von Frieden und Bündnissen") behandelt unter dem Perseus und Andromeda-Motiv mit erfreulichem alldeutschem Patriotismus und bitter ironischer Unzufriedenheit die damaligen politischen Verhältnisse. Dies Festspiel zur Feier des Friedens von St. Germain 1679 ist deshalb besonders anziehend, weil Weise ein Jahr später (1680) ein leider verlorenes ganz ähnliches Stück schrieb: „Der Zustand in Deutschland vor und nach dem Nimägischen Frieden, unter dem Gedichte des verjagten und wieder gesuchten Irenio." Nicht ausgeschlossen scheint ein Einfluß von Weises Roman „Die drei Hauptverderber in Deutschland" (1671) auf Riemers Allegorie.

[1]) Leipzig bey Christian Michaeln, und zu Weißenfels zu finden, Woselbst es auch gedruckt von Johann Brühln . . . 1681. (Widmung an den Herzog zu Sachsen, Fürsten von Cleve usw. Johann Adolf (IX S.) Vorrede an den Leser (V S.), kl. 8°. — Das Buch, das auch 1712 erschienen sein soll, ist sehr selten; in Berlin, Wien, München, Leipzig, Göttingen, Zittau, Weißenfels, Halle, Hamburg, Dresden, Straßburg und andern Orten, wo ich nachfragte, war es nicht zu finden. Die Stadtbibliothek Bremen stellte mir ihren wertvollen Sammelband „Montchrestiens Schäferey II c. 826" freundlichst zur Verfügung, der Riemers oben angeführte Dramensammlung von 1681 enthält. Diese ist auch im Besitz der Königl. und Univ.-Bibl. Breslau (Sign. Lit. teut. II oct. 639).

Im vierten Kapitel des „Hofparnassus", „Von Staats-Eiffer", bleiben Auffassung und ideelle Verarbeitung des Stoffes ebenso trocken lehrhaft wie bei Kormart. Riemer sagt in der Vorbereitung: „Religions- und Staats-Eiffer seyn, so zu sagen, die Politischen Zwillinge . . . denn was ist gemeiner zu sagen, als umb die Religion zu streiten, und die Region meinen? . . . Der gelehrte Leser urtheile selbst auß denen Reden, ob nicht sowohl bey Marien, als bey der Elisabeth beyderley Eiffer entbrandt: daß man nicht wisse, ob Maria aus Regier-Sucht dergleichen Todt verdienet; oder aber, ob Elisabeth auß unzeitigen Eiffer zu Verwahrung ihres Engel-Reiches, also wieder die Maria Stuart verfahren." Auch Riemer neigt also wie Kormart zu keiner der beiden Parteien. Der Religionseifer tritt sehr zurück; jeden Angriff gegen den Katholizismus, überhaupt jede dogmatische Streitfrage vermeidet der lutherische Pastor Riemer in noch größerer und freimütigerer Duldsamkeit, als Kormart — ein Zeichen der Zeit, wenigstens auf protestantisch deutsch-nationaler Seite nach dem großen Religionskrieg: man war der religiösen Streitereien übersatt. — Verglichen mit der weitschweifig sich in Einzelheiten verlierenden Handlung des Kormartschen Stücks aber richtet Riemer bei seiner Neubearbeitung das erste Augenmerk auf rasche, lebhafte, folgerichtig motivierte Entwickelung, spannende Erregung, überraschende Kontrastwirkung, ein schnelles und leichtes Abwickeln der dekorativen Veränderungen.

Statt der mehr als 40 Personen in Kormarts Stück hat Riemer nur 13 Rollen, von denen die des Pickelhärings, des „einfältigen Advocaten Florio" ganz neu ist. Parallelrollen legt er zusammen. Die „Zwei Fürstliche Fräulein, der Marie bedient", werden zu „Orletta, ihre Staats Jungf. Fräul. von Gvise." Melvin geht in Kenede, Drurey in Paulet auf. Der schottische Gesandte Matin, Fletcher; die Dynastae, die „XXIV Graffen, Freyherrn und andere Ritter, vornehmste Glieder des ganzen Parlaments in Engelland" fallen ganz. Riemers erster Diskurs (so nennt er die Akte) folgt aufs getreueste der ersten Abhandlung Kormarts, dessen Wortlaut er überhaupt fast durchgängig im ganzen Stück übernimmt. Nur weist er in der Gerichtsszene die Rolle des Prokurator Legis Gaude dem „Reichs-Fiscal Egerton" zu und läßt die Reden der Dynastae, 24 Grafen, Bromles, Burgtheys, Hattons allein von Bromble, Burgthey, Egerton, Paulet und einem „Graff" sprechen. Dieselben wenigen Personen statt der Dynastae, Bromle, Burgthey, Hatton, der XXIV Parlaments-Glieder nebst den Procuratores bewegen im zweiten Akt Elisabeth zur Einwilligung in

Marias Hinrichtung. Diese bei Kormart sieben Seiten füllende Szene drängt Riemer auf zwei zusammen, indem er aus den langen Reden der einzelnen Grafen nur die Leitsätze und Grundgedanken herausnimmt und Kormarts weitschweifiges Raisonnement vermeidet. Der darauf folgenden Fürbitte Bellièvres sucht Riemer größeren dramatischen Nachdruck durch eine eingeschobene Anmeldungsszene zu geben. Originell, lebhaft dramatisch ist der Aktschluß umgestaltet. Zwei Proceres, „Reichsglieder des Unterhauses Mit der Gemeine von Engelland", womit Kormart wohl nur Vertreter des Commonhouse meinte, suchen dort Elisabeth nochmals in steifen, juristischen Reden zur Urteilsbestätigung zu bewegen. Riemer führt diese Szene aus: „Die gantze Gemeine ist am Schloß-Thore versammlet" und verlangt laut und dringend Unterzeichnung des Urteils unten vor dem Fenster mit dem Rufe: „Maria Leben ist Elisabeth Todt."[1]) — Größere Abweichungen und Besserungen im dramatischen Aufbau zeigen aber der dritte und vierte Diskurs. Kormart läßt der an der Trauertafel sitzenden Maria sofort nach einer kurzen Klage[2]) in der zweiten Szene das Urteil verkündigen. In dem richtigen Gefühl, daß ein so wichtiges Ereignis der Handlung in derartig überraschend unvermittelter Einführung störend wirkte, erweitert Riemer die erste Szene, indem er Marias Klage beim Beichtvater, Burgon, der Orletta Widerhall finden und selbst Florio in seiner Weise der Verzweiflung an Marias Rettung Ausdruck geben läßt. In viel besser vorbereiteter Stimmung vernehmen wir dann die Urteilsverkündigung. In dieser Szene erwähnt Riemer, was bemerkenswert ist, nichts davon, daß man Maria schon den „Bischoff von Petersburg" geschickt hat, den sie aber verschmähte (Korm. III, 2, S. 67). Dafür bringt er ein lebhaftes Wortgefecht des Beichtvaters, der den katholischen Glauben und seine Priesterschaft gegen Bromble, Paulet und Egerton scharf verteidigt und „unrechtmässiger Gewalt" widerspricht. Soviel Freisinn findet man in katholischen Ordensschuldramen nirgends. — Lebhafter gestaltet Riemer auch die nächste Szene, in der Paulet an Maria auf Elisabeths Gebot „auff keine andere Weise als mit einer[3]) aller Ehre und Staatberaubten Weibe" handelt und ihr den Schmuck entreißt; bei Kormart redet hier nur Paulet und Drurey. Dann schließt sich die „innere Gardine" und vorn teilt der Beichtvater den klagenden Burgon und Kenede mit, daß Marias Hinrichtung für morgen festgesetzt ist. In unglaublicher Geschmacksverirrung läßt Riemer den Narren sich mit dem Rate einmischen: „Ey so wollen wir doch zum wenigsten dem Hencker einen Possen thun, und ihr einen Drat durch die Kehle stecken, damit er nicht durchhauen kan. Und ehe er hernach die andere Helffte des Halses durchtrenchiret, besinnet sich das Parlament (an das er selbst

[1]) Vgl. Bellermann, Schillers Dramen 1905, II, 237.

[2]) „So ungerecht tritt man was heilig ist mit Füssen, und so muß die Unschuld unten liegen, wenn ein Staats-Eiffer Blut fordert." — Ein Opfer des Staatseifers nennt sich Maria bei Kormart öfter.

[3]) Kormart schreibt „einem".

„noch einmal speculieren" will), vielleicht eines andern." Dies als Probe! Die Klagen des Beichtvaters und Melvins, zu denen in Kormarts fünftem Auftritt Burgon und Kenede hinzukommen, verkürzt Riemer in seiner fünften Szene durch Streichung einiger Gemeinplätze und des Ausblicks auf die Folgen von Marias Tod. Kenedes Entschluß, die Richter kniefällig „um Erlösung anzuflehen", schließt wie der Melvins bei Kormart den Auftritt. Marias Abschied, das Schreiben der Briefe (Korm. 6. Sc.) verkürzt Riemer auf ein Drittel des Umfangs und zerlegt sie in drei Auftritte. Florio heult kindisch hinein, weil ihm Maria „keine Becher vermacht." Nach dem Fallen des inneren Vorhangs erteilt Bromble (III, 9) Egerton (bei Kormart Paulet) Anweisungen für die Hinrichtung. Kenedes „Fußfall" nimmt zwar nur zweieinhalb statt acht Seiten (bei Kormart) ein, bleibt aber dramatisch ebenso bedeutungslos, trotz größerer Lebhaftigkeit des Dialogs und Streichung der gelehrten Auswüchse.[1]) Riemers „Eilffte Unterredung" (= Szene) ist geradezu eine Parodie auf die voraufgehende; der närrische Advokat sucht den Richtern Marias Unschuld zu beweisen. — Die vierte Abhandlung Kormarts umfaßt 36 Seiten (103—139), der vierte Diskurs Riemers nur elf gleichen Formats (453—464). Riemer streicht bis zum Auftritt des schottischen Gesandten den ganzen sehr matten und meist wiederholenden Anfang. So läßt er Elisabeth gleich auf der äußeren Bühne ihre Sinnesänderung aus eigener Initiative kundgeben, was sich vollkommen mit der voraufgegangenen Handlung verträgt, ja nur noch Elisabeths Charakter zu klarerer Selbständigkeit hebt. Sie hat, von ihren Räten zur Urteilsbestätigung gedrängt, noch einen Vorbehalt gemacht, und kann nun auch ohne Matins Vorstellungen „zur erleuchterung ihres beschwerten Hertzens" und weil sie nicht ihr eigen Blut vergießen will, Paulet (bei Korm. den Prokurator) zu Egerton (bei Korm. zu Davison) schicken, er solle mit der Vollziehung des Urteils innehalten. Die wiederholten Bitten der Dynastä Kormarts nehmen sich im Munde der Burgthey, Bromble nnd eines Grafen viel knapper aus. Egerton kommt selbst; er habe das Siegel unter das Urteil setzen lassen und es trotz der ihm von Paulet mitgeteilten Sinnesänderung Elisabeths doch nicht zurückgezogen: „indem er selbst der Meinung mit so hohen Richtern gewesen, Er. Maj. würden dennoch den Tod Maria bestätigen." Elisabeth nennt Egerton einen eidbrüchigen, verfluchten Ungetreuen, weil er „nicht besser die Heimligkeit des Staats zu verbergen" gewußt. Sie bedauert Maria: „Rechne deinen Tod uns nicht zu . . . Wir gehen in unser Trauer-Zimmer, dich zu beehren. Ihr aber frevle Richter, machet euch bereit vor eure Untreue mit dem Leben zu büssen." Riemer läßt

---

[1]) Ebenso merzte Riemer schon II, 2 den schwülstig breiten Hinweis Bellièvres auf Regulus aus. S. 458 aber setzt er neue historische Beispiele ein. — Kormart schreibt übrigens, ein Zeichen seiner Gelehrsamkeit, seine historischen Beispiele aus Camden (vgl. z. B. S. 477 und 482) ab.

es nach solch tiefgreifender, trefflicher Umgestaltung nicht bei der Tröstung Egertons (= Kormarts Prokurator) durch Burgthey, Bromble, Paulet (bzw. Dynastä) bewenden, sondern Paulet triumphiert: „O nunmehr haben wir gewonnen, nachdem Elisabeth in die Gedanken gebracht, als sey Maria schon enthaubtet." Bromble und Egerton selbst drängen zur Eile „woferne die gantze Sache sich nicht verkehren soll." Bei Kormart müssen wir an dieser Stelle der Handlung die Hinrichtung wirklich als vollzogen annehmen; ihre spätere Vorführung wird nicht gerechtfertigt. Riemer dagegen motiviert sie und hebt überdies als neues dramatisches Moment hervor, daß die für Englands Wohl besorgten Räte wider Elisabeths Wissen und Willen Marias Ende beschleunigen. So vereinigt Riemers Egerton gewissermaßen Schillers Burleigh und Davison in sich, während Kormarts Prokurator nur Schillers verzweifelnder, beklagenswerter Davison ist, nichts von tätiger Intrige, der grausam gewissenlosen List des starr konsequenten Staatseifers zeigt. Erfreut Riemer uns durch diesen originellen Griff, die nächste, wieder auf das bevorstehende große Ereignis vorbereitende Henkerszene verletzt unsern Geschmack um so empfindlicher. Der Henker Scindimus weist seinen Gehilfen Tenet an, das Haupt ihres Opfers „braff an sich zu ziehen. Denn so spannen sich alle Adern sammt der Gurgel, daß man desto besser kan durchschneiden." Dieser Auftritt hat die Bühnenanweisung: „Die mittlere Gardine eröffnet den Enthaubtungsapparat." — Im folgenden läßt Riemer nicht wie Kormart Maria ohnmächtig zusammensinken und Paulet ihre Verzeihung erbitten — er leiht Maria keine Schwachheit, Paulet keine Gemütsweichheit, hebt so Marias Charakter und hält beide fester in ihrer Rolle. Die verletzenden religiösen Streitereien mildert er noch mehr als Kormart die Schilderung Vondels, tritt doch Fletcher gar nicht auf. Am Schluß sind Marias Worte auf dem Schafott bemerkenswert: „Sodann (scil. nach ihrem Gebet) wil ich euch mit denen Händen ein Zeichen geben[1]), wornach ihr euren Streich einzurichten habt." Das scheint offenbar auf einen bei solch traurig blutigen Schaustellungen üblichen Brauch hinzuweisen, der zum mindesten durch die Vorsicht geboten war.[2]) Bromble, Burgthey, Egerton und der Graf atmen befriedigt auf über Marias Tod. Die Härte der Leichenverweigerung fehlt. Die fünfte Unterredung bringt nur die szenische Anweisung: „Der Beichtvater mit etzlichen Singenden Bedienten der enthaubteten Königin, wie auch Florio (dessen improvisierte Späße hier wohl nicht gefehlt haben werden), fordern hierauff den Leichnam ab, und stellen denselbigen in einem kostbaren Castro Doloris denē Zuschauern vor, mit folgender feurigen Umschrift: MARIA STUARTA, Galliae & Scotiae Regina, propter zelum Religionis, lapsa securi." Mit diesem Effekt[3]) schließt Riemer. Kormarts überflüssige Schlußszenen durfte er mit Recht fortlassen.

---

[1]) Vgl. Gryphius' Carolus Stuardus 1. Redaktion Vers 1671 f. — 2. Red. V. Abhandlg. Vers 471.

[2]) Siehe unten S. 180, Anm. 2.

[3]) Vgl. oben S. 257 und 100.

Zu dieser Neuaufnahme des Kormartschen Stückes lockte es Riemern deshalb, „weil der Discurs sonderlich die Maximen [1]), welche zwischen Spanien, Engel-Land und Frankreich fast immerdar vorlauffen, in unverhaltener Warheit vorstellet; und dann letzlich auch die continuation vorhergehender Historie (scil. Von Hohen Vermählungen) mit Darly, Maria und Graf Bothwell, endet und außführet.“ In Wahrheit sind die „Hohen Vermählungen“ schon von vornherein in bestimmtem Hinblick auf die Fortsetzung durch das Katastrophendrama abgefaßt, nicht daß Riemer ursprünglich ohne jede Beziehung zum Schlußdrama das erste Stück geschrieben hätte. Eine Anregung zur Abfassung der „Hohen Vermählungen“ dürfte ihm das Lobgedicht des Leipzigers Jakob Gauch „Über das von seinem Hertzwerthen Freunde Herrn Christoph Kormarten, in Teutsch ausgefertigte Trauer-Spiel, Maria Stuartin“ [2]) gegeben haben, das die ganze Vorgeschichte Marias nach Art eines Prologes erzählt, anscheinend nach Thou's Weltgeschichte. Gauch zeigt sich im Gegensatz zu Kormart, dessen Objektivität und Unparteilichkeit

---

[1]) Der Erörterung politischer Probleme widmete Riemer ein eigenes Buch: Centum arcana politica ex omni historia selecta per centum casus centumque Disquisitiones Quibus insertae sunt Boxhornianae proposita Decreta, variiqu; Eventus observantur & exactum de iis Judicium fertur autore Johanne Riemero in Augusteo Professore, Martisburgi 1678. Darin findet sich S. 66 ff. als Casus X eine Disquisitio über Maria Stuarts Gefangenschaft und Hinrichtung: „An iustum sit Majestatem subire Judicio Majestatis? seu, An à Majestate Sententia definitiva dici possit contra Majestatem“ mit folgendem Schlußiudicium: „Non ex Jure humano justa in Majestatem lege agi potuit. Quod si enim Majestas summa in Republica potestas est; quam portentosum erit, Principē absolutum subditorum judicio subjicere? quam prodigiosum erit, si Princeps absolutus pernicioso ad sua & aliorum diademata profananda exemplo præeat. Denique, etsi vel Princeps aliquid contra Majestatem delinqueret, tunc alia, non ad poenam, sed ad vindictam patet via. Princeps enim legibus quidem absolutus est, sed vindicta a pari non exemptus est.“ Vgl. auch S. 81 ff., Casus XII über die Verschwörung Aubespines gegen Elisabeth, Disquisitio „An Legatus teneatur insidias in Principem ad quem missus detegere?“ — Riemers Muster für dieses Werk sind Marci Zuerii Boxhornii Disquisitiones politicae . . . Amstelodami 1663 (in dessen Varii Tractatus politici; eine Editio secunda, longe emendatior erschien schon 1651 im Haag); darin ebenfalls zwei Casus (38 und 51) aus Elisabeths Regierung.

[2]) Kormarts Stück vorgedruckt (7. S.).

uns heut freilich trocken geistlos erscheint, nicht gerade wohlwollend gegen die Schottenkönigin. Von ihrer Ehe mit Darnley sagt er:

> „Wiewohl die Lust sich nicht leicht liesse stillen,
> Es kam ein Eckel drein.
> Es fehlte nicht dabey an Neid an Tücken,
> Riß [Rizzio] blies das Feuer an:
> Er muste zwar, doch Stuart auch ersticken;
> Noch war es nicht gethan.
> Der König war noch kaum geschafft zur Seiten,
> So must' ein andrer schon
> Marien Bett, obgleich ein Mann, beschreiten;
> Das war des Mörders Lohn.
> Nun war es aus. Es wollten ihr die Schotten
> Nicht unterthan seyn mehr . . .“

Soweit folgt Riemer Gauch in der Darstellung des Stoffes. Mit anerkennenswerter Anstrengung bemüht er sich, die große im Stoff liegende Schwierigkeit der Verbindung beider Dramen zu meistern — vergeblich und zum Schaden der dramatischen Geschlossenheit des ersten Dramas. Die zwei Jahrzehnte der Gefangenschaft Marias, in denen die unglückliche Königin zumal nach den älteren Quellen eine durchaus passive Rolle spielt, bedeuten ein fast unüberwindliches Hemmnis für den Dramatiker, besonders für den, der dem Bildungsstand seiner Epoche gemäß noch nicht reif und fähig sein kann, den merkwürdigen Charakter der historischen Person tief zu erfassen, als selbstwertiges hoch bedeutsames Individuum und nicht als fast unpersönlichen Vertreter politischer, religiöser, moralischer Grundsätze und Gemeinschaftsgruppen darzustellen. In den „Hohen Vermählungen“ läßt dagegen Riemer das Politisch-Historische fallen und behandelt die Schicksale der Maria Stuart in Schottland als Familientragödie in hohen Häusern. Daß die Verbindung eines häuslichen Ehedramas mit einer weltbewegenden, geschichtlichen, politischen Tragödie kläglich scheitern muß, ist klar. Durch die Ausschaltung der gewaltigen politischen Gegensätze in Schottland verlieren die „Hohen Vermählungen“ als historisches Drama an Wert und Geltung; andrerseits gewinnt das Stück dadurch an dramatischer Charakteristik, indem die Beweggründe der handelnden Personen auf ihre persönlichen Wesenheiten zurückgeführt werden müssen, wenn sie nicht mehr

bloß Sprecher großer Parteien sind. Eine einfache Palastintrige führt Marias Sturz herbei, nicht die unbotmäßige Auflehnung schottischer Adligen, selbstherrlicher Clankönige, nicht der unbeugsame düstre Eifer der Puritaner. Daß die Charakterzeichnung freilich nur erst wie alte Holzschnitte grobe Umrisse mit schroffen, unabgetönten Dessins bieten kann, ist selbstverständlich. Die Szenengruppen sind gewissermaßen Illustrationen der Argumenta zu der gelehrten moralisch-didaktischen Abhandlung der Vorrede über großer Herren Vermählungen, die dem Lande helfen und schaden können (Protasis I, Thesis), „alldieweil Potentaten, daferne ich das Gesetz der Natur ansehe, mit ihren Unterthanen, was die Ehliche Gesellschaft betrifft, gleiches Recht und Ordnung haben (Aetiologia). Die Ehen seyn dem Creutz unterworffen, . . . die beste Zuflucht, in solchem Ungewitter ist die Gedult. Mann und Weib ist ein Leib . . . und wann deren eins wiedersinnet, so reist das Band, welches das gantze Hauß umfasset“ (Protasis II, Amplificatio), aus folgenden Ursachen zwieträchtiger Ehen: Überdruß, eigennütziger Selbstsucht, fremder Liebe (Untreue) [Aetiologia I der Amplificatio]. Auch fürstliche Ehen, die zur Vermehrung von Land und Leuten geschlossen werden, oder um Ruhe nnd Sicherheit der Regierung zu erlangen, den Seinigen aufzuhelfen oder auch wider seine Feinde sich zu schützen, enden unglücklich [Aetiologia II der Amplificatio].[1]) — Aus solchen dialektisch-didaktischen Gesichtspunkten ist für Riemer Marias Geschichte nur „ein dergleichen und dem gantzen Reiche schädliches Exempel[2]) . . . welches

[1]) Dazu bringt Riemer Argumenta aus Tacitus, Seneca, Macchiavell, der Bibel, Geschichte, Petrarcha de vita solitaria bei.

[2]) Auf diese Auffassung kam es Riemer vor allem an, wie der Schluß der Vorrede des „Ertz-Verleumder“ zeigt; dort verweist er auf seine „bald erscheinende Theatrica“ und in eine gewisse und besondere disciplin abgefaßte Comica (d. i. eben „der Regenten bester Hoff-Meister“), darin durch gewisse Reguln, eine weitläuftige Entschuldigung gegeben werden soll.“ Diese Vorrede gibt so anziehende Aufschlüsse über Riemers Verhältnis zu den Quellen und seine dramaturgischen Ansichten, daß ich nicht umhin kann, ihren Hauptinhalt anzuführen: „mancher meynen sollte, ich hätte an diesem oder jenem Orte, entweder einen nachdrücklichen Umstand verschwiegen, oder contra fidem historicam die vorgegangenen Händel verändert, vergrössert oder gar etwas dazugethan, welches sonst bey keinen Scribenten zu finden. — Diese und dergleichen

durchgehends solche Umstände vorleget, daß alle vier Ursachen einer Übelgerathener Ehe, bey hohen Regenten, darauß erscheinen. Und ist derowegen solches zu nachfolgenden Theatralischen Discurse versetzet worden."

Vorwürffe nehme ich deßwegen gar gern an, dieweil sie dem curieusen Leser durch kurtze Nachricht füglich können klar gemacht werden. Setze aber . . . zum Grunde meiner Entschuldigungen die Ungleichheit der historischen Nachricht, welche durchgehends bey allen, so viel ihrer nur von dieser jämmerlichen Begebenheit geschrieben, nicht übereinkommende Umstände hat. Buchananus, der sonst ausführlich das Schottische Wesen der Welt bekand gemacht, ist deßwegen nicht von mir andern vorgezogen worden, weil ein National-Scribent bey dem Tacito ziemlich verdächtig ist, utpote qui vitia gentis tacet, aliena exclamat. Zumahl er auch absonderlich von dem trefflichen Camdeno Part. III. Histor. getadelt wird, quod Historiam de jure Regni apud Scotos scripserit, quae multa culpanda & delenda contineat. Und ist gewiß, daß, was ein außländischer Historikus einer Geschichte ex malevolentia zusetzet, auch ein Einheimischer vor Schamhafftigkeit außlaßen kan. Meteranus (= Emanuel Demetrius van Meteren [1535—1612] Historie der Nederlandsche en der haer der Naburen oorlogen en Geschiedenissen 1599, 1611 und 1614 erschienen; französ. Übers. 1618 und 1670, deutsche Übers. 1604, 1640 und 1669; auch ins Lateinische übersetzt), Camdenus, Thuanus und andere haben durch einen klaren Unterscheid mich dazu verursachet, daß ich von diesen sämtlich, in etlichen Umständen, abgegangen, und die Historie zu besserer Verfassung des Spiels, nach denen Reguln der heutigen Comœdien-Schreiber, so viel müglich, beschnitten und zusammengezogen. Weil ich vornehmlich, nach guter Freunde Begehren, auff zweyerley gesehen. Erstlich, daß über zehn Personen nicht zu dem Spiel vonnöthen; vors andere, daß der Verlauff der Historie mit der Abhandlung des Spieles an der Zeit übereinkommen möge. Daher ich mir denn unterschiedliche Freyheiten genommen, und zuförderst David-Ritzen durch des Königes eigene Faust ermorden lassen, welches er sonst — durch . . . erkauffte percussores . . . verrichten laßen. — So habe ich auch ferner die Maria durch zweene aus Engelland abgeordnete Parlaments-Herren laßen gefangen nehmen, und der Elisabeth zur Rache vorstellen, Bothwell aber in Schottland gefänglich schlüßen lassen . . . Welches beydes dann darum geschehen, damit auch der Unruhe, welche Maria in ihrer Rückkunft außer Frankreich, in England angerichtet, kurtze Meldung geschehe, und der Zuschauer Gemüther nicht mit unvergnügten Begierden den Schauplatz verlaßen und zweifeln möchten, was doch der Maria auffgewachsener Verdacht und zugleich auch dieser Majestät-Mörder und Jungfrau-Schänder vor ein Ende genommen."

In den „Hohen Vermählungen" (= „Ertz-Verleumder") strebt Riemer also bewußt nach Zeiteinheit oder wenigstens nach ununterbrochener Ab-

I. Diskurs: 1) „Der Schau-Platz ist lauter Pallast auff dem Schlosse zu Edenburg.“ Ganz trefflich schlägt Riemer den stimmenden Akkord für das ganze Doppeldrama an. Die Ehe Marias mit ihrem Verwandten und nächsten Anwärter auf den Thron, Darnley, ist eben mit Dispens des Papstes vollzogen. Maria ist in Sorge vor der mißgünstigen Elisabeth von England, welche „auch über die Schotten herschen wil.“ Großsprecherisch beruhigt Darnley die Befürchtungen seiner Gattin, daß Elisabeth sie die Verfolgung der Hugenotten durch ihren ersten Gemahl Franz II. von Frankreich feindselig entgelten lassen würde. „Die Königin von Engelland ist ein Weib, welches wieder die Faust eines Mannes wenig vermag.“ — 2) Ritz (Riccio) tritt hastig ein, um „diejenige Music, so er zu dero allerneulichsten Beylager componiret, abzulegen.“ Maria nimmt ihn vor Darnleys hochmütigem Unwillen in Schutz. Da kommt Chambre, der „kurtzweilige“ Franzose und bewirbt sich mit ernsthaftem Gesicht um das „Königes-Aembtgen.“ Heinrich spottet: „Wärestu nur kommen, ehe deine Königin das Gesetz gemacht hat: Sie wolte keinen Narren in dieser Charge brauchen.“ Chambre lacht überlaut: „So wundre ich mich, warum Sie das Gesetz selbst gebrochen, und Euch dazu gemacht hat.“ Wütend bedroht Darnley den Narren mit dem Degen. Chambre sucht mit einer übel zweideutigen Bemerkung hinter der Königin Schutz. Erfreut hört Maria des Narren Nachricht von der Versöhnung zwischen Murray, den sie „ingeheim vor ihren unächtigen Bruder erkennen muß“ und Bothwell, den jener „ausser Frankreich verweisen ließ, daß er in Engelland fliehen mußte.“ Sie will im Audienzzimmer beide empfangen und „die unvermutete Versöhnung mit einem kurtzen Wolleben versiegeln.“ Ritz soll sich bereit machen, seine Musik „alsobald auff ihren Befehl zu überbringen.“ — 4) Murray verwünscht Maria, die „geile Laïs“, weil sie „diesen Weibischen Kerl“ geheiratet habe, der „nach dem Rechte der Geburt erst nach seinem Tode sich der Anwartung zu getrösten hatte.“ Umsonst habe er nun „den geistlichen Ordens-Rock außgezogen, und seine außträgliche Pröbstey St. Andree in Franckreich verlassen . . . Soll numehro ein unhertzhaffter und kindischer Mensch der Schotten Thron besitzen und denselben vor der Welt veracht machen . . .?“ Lieber will er selbst den Tod geben, als in Armut und Verachtung leben.[1] — 5) Da

---

wickelung des Spiels, und hält in erweitertem Sinne auch die Ortseinheit inne, da die Handlung nur in und vor dem Palast zu Edinburgh spielt. Sehr beachtenswert ist die Einschränkung der Personenzahl, die besonders im „Staatseifer“ gegenüber Kormarts Maßlosigkeit hervortritt. — Bedeutsam ist auch der Unterschied in den technischen Bezeichnungen zwischen „Ertz-Verleumder“ und „Hohen Vermählungen“; dort „Trauerspiel“, hier „Theatralischer Diskurs“, dort „Handlung“ (= Akt) und „Auftritt“, hier „Diskurs“ und „Unterredung.“

[1]) Camden, S. 106: „Anno MDLVIII, ut scribunt in nuptiis Francisci Delphini & Mariae Reginae Scotorum, Jacobus frater nothus Reginae, vulgo dictus Prior S. Andreae (Religiosis enim in Metropolitica Ecclesia

überrascht ihn Morton, dem er seinen Ingrimm und die Anstalten zum Selbstmord mit der erlogenen Geschichte eines Abenteuers erklärt, dessen Erinnerung ihn in Wut gebracht habe. Der schlaue „Haubt-Staatsmann" Morton versteht sich erst auf vieles Drängen dazu, ihm als Freund, nach gelobter Verschwiegenheit, die Verhältnisse am Hof zu erklären. Darnley charakterisiert er: „Wer bey meinem Könige die Augen zu Richtern setzet, der muß ihn loben. Wer aber auff die Proben der Gemüths-Gaben bei ihm wartet, darff sich keinen König, sondern einen Zärtling; oder, daß ich der Sache näher trete, ein feiges Weibesbild in männlichen Kleidern einbilden." Murray gesteht nun, seine „mannsichtige Schwester" hätte ihm in Frankreich versprochen, das „dritte Antheil des Scotischẽ Reiches jährlich zu verleihen."[1]) Dies Vorrecht wolle er sich nicht von einem andern nehmen lassen und sich noch obendrein seines „obgleich Königlichen Herkommens" schämen müssen. Leicht gewinnt er Morton für seine Pläne mit dem Versprechen, ihn zum „Vice-Roy" von Schottland zu machen. Mortons Vorschlag, Darnley und Maria mit dem Schloß in die Luft zu sprengen, scheint Murray zu gefährlich und verdachterregend. — Der wahre Grund der Ablehnung ist wohl Riemers stille Resignation, daß seine beschränkten Bühnenmittel ihm die Einführung dieses geschichtlichen Hauptmordeffektes nicht gestatten. — Murray weiß ein langsam aber sicher wirkendes Mittel: „ietzo wollen wir nur zwo Funcken anlegen, die sollñ verhoffentlich nach und nach fein gemählig

---

Andreanopolitana praepositus erat) religiosam illam appellationem dedignatus, splendidiorem honoris titulum ambivit: quem cum illa ex Guisiorum avunculorum consilio non concederet; ille animo offenso in Scotiam reversus, sub specioso religionis reformandae & Scotiae libertatis asserendae praetextu, res turbare coepit . . ." Daher Riemers irrtümliche Annahme, als läge St. Andrews in Frankreich. Dorthin war Murray nur als Gesandter gekommen, Maria zur Rückkehr und Übernahme der Regierung in Schottland einzuladen.

[1]) Spe etiam concepta eam Gallicis deliciis a tenella aetate innutritam in Scotiam non reversuram, cum Guisiis egit (scil. Murray in Frankreich) ut aliquis è Scotica nobilitate Regens Scotiae designaretur, & se ut maxime idoneum quasi digito demonstravit . . . Ille spe deiectus animo percito . . . Anglis suggessit, ut si Religioni in Scotia, tranquillitati in Anglia, & Elizabethae securitati consultum vellent, quovis modo transitum Reginae in Scotiam impedirent. (Camden S. 106.) — [Jacobus] Ambitionem prodit. Nec enim continere se poterat, quin subinde apud suos deplangeret bellicosam Scotorum gentem non minus quam Anglorum muliebri subjici imperio . . . Per suos etiam cum Regina egit, ut quatuor è familia regia Stuartorum substitueret, qui, si illa sine prole obiret, sibi invicem in regno succederent, nulla habita ratione sive legitimi sive illegitimi; spe persuasus, se ex illis futurum, cum filius Regis esset, etsi illegitime procreatus. Quo viam (scil. zum Thron) si bi facilius praestrueret . . . Bothwellium in Angliam relegavit." (Camden S. 107.)

um sich fressen: nemlich die Religion und die Hoheit der Majestät. Dem Könige muß er einbilden, daß seine Gemahlin allezeit eine Feindin der Reformierten gewesen . . . Daher zu schlüssen, daß sie noch nicht in solchen Verfolgungen ruhen, sondern seine Glaubens-Genossen, ja den König endlich selbst bedrengen werde. Ich indeß wil die Maria kräfftiglich bewegen, dz sie die Königliche Hoheit vor sich alleine behalte, und Heinrich nur den Nahmen des Mannes, nicht aber den Titul des Königes behalte." — 6) Chambre ist aufs höchste eifersüchtig auf die Gunst des Ritz bei Maria und verlangt mit großem Wortschwall, daß jener hinter ihm zurücktrete. — 7) Da kommt Murray, seiner königlichen Schwester die Aufwartung zu machen; — 8) er hält ihr vor, daß sie „bey der Beerdigung ihres vormahligen Königes von Franckreich durch das Zeugnis häuffiger Thränen sich verpflichtet, nimmermehr sich wieder zu vermählen, auch bißher die Spanischen Werbungen, ja die Schwägerschaft mit dem Kayser selbst verschlagen" und sich dennoch „ietzo zur Verkleinerung ihres Ruhms von einem unvollkommenen Jüngling ihrer Geliebten entziehen lassen."[1]) Maria rechtfertigt sich, sie habe Darly zum Gatten genommen, daß er als ihr „Mitgehülffe" dem „unruhigen Reiche vorstehe." Da bringt Murray unter dem listigen Schein klugen diplomatischen Rats seine Intrige an. — 9) Maria befiehlt nun daraufhin Ritz, den sie wegen seiner „Geschickligkeit und mancherley Sprachen und das hohe Vermögen der Music" zu ihrem Geheimsekretär ernennt, einen Erlaß an die Ritterschaft auszufertigen und darauf Darlys Namen nach dem ihren zu setzen oder ganz auszulassen. Um „in kurtzer Zeit durch gantz Schottland kundzumachen, daß sie allein Königin sey", läßt sie eine Münze prägen, auf deren einer Seite nur stehen soll: „Maria Stuart, Königin von Franckreich und Schottland", auf der andern die hl. Maria mit der Überschrift „Imperat Virtus non Vir."[2]) Marias Einladung nimmt Murray nicht an,

---

[1]) Quamprimum antem comperisset, hinc Imperatorem pro fratre, inde Hispanum pro filio eam ambire, ab utroque omnino dissuasit . . . Verum ... etiam eum (sc. Darlium) in maritum commendavit, sperans juvenem facillimo ingenio ad ejus nutum futurum. Ut tamen sensit Reginam Darlium unice amare, & suam gratiam apud illam languescere, consilii poenituit. (Camden S. 108.)

[2]) Nuptiis jam confectis & Darlio Rege declarato . . . arma cum aliis in Reges induit, causatus, novum Regem protestantium religioni adversari & nuptias sine assensu Reginae Angliae contraxisse. Sed ne tentata quidem Martis alea in Angliam ... fugit, omnique spe auxilii ibi frustratus, egit per literas cum Mortonio homine profunda versutia, qui quasi alter idem, ut cum nuptiae dissolvi non possent, saltem amor inter conjuges occultis artibus dissolveretur. Et commoda quidem occasio se obtulit, cum illa domesticis simultatibus exortis (vgl. I, 2 und 3), ut tumentem juvenis animū cohiberet, & Majestatis jura sibi integra conservaret, mariti nomen in actis publicis postponere, & nummis signandis omnino omittere coepisset.

da er mit Bothwell eine eilige Reise nach England vorhabe. Maria erwidert: „Der schöne Graff Bothwell? Es ist immer Schade, daß er nicht allzeit bey uns bleiben und gar ein Vasall von Schott-Land seyn soll.“

II. Diskurs. 1) Die Ränkeschmiede beschließen, Ritz aus dem Wege zu räumen. — 2) Ihre Beratungen stört Chambre, der sich eine lange Scheide umgehängt hat, damit man ihn für den König ansehe. Morton fällt bei, des Narren Einfalt für ihre Pläne zu benutzen. Sie hetzen dessen Grimm gegen Ritz. Darly kommt dazu, Chambre läuft eilig in Angst davon, stolpert aber über die Scheide; Murray verbirgt sich vorsichtig hinter der Tapete. — 3) Chambres boshafte Unverschämtheit gibt Morton willkommene Gelegenheit, die Intrige weiter zu schüren. Heinrich will zur Königin und Chambre höhnt ihn: „Wann ihr gleich nicht bei ihr seyd. Sie ist schon zufrieden, wann sie nur ihren Leib-Spielmann bey sich hat.“[1]) Morton unterstützt ihn: „Kinder und Narren seynd zuweilen auch der Warheit mächtig“ und erzählt mit erheuchelter Betrübnis, daß Maria Darly zurückzusetzen beabsichtige. Entrüstet eilt dieser zu seiner Gemahlin, zur Freude der Intriganten. — 4/5) Maria klopft Ritz gnädig auf die Wange und beruhigt seine Furcht vor Darlys Ungnade. Chambre schmäht seinen Nebenbuhler und schont auch die Königin nicht: „Von aussen liebt ihr einen König und inwendig den heßlichen Kerl.“ Auf Marias Geheiß heftet der Narr das von Ritz ausgefertigte Mandat ans Schloßtor und verlangt dann seine rückständige Besoldung fürs fünfte Quartal, weil die Königin auch die Monatssteuern zweiunddreißigfach anlegen und einfordern lasse.[2]) — 6) Darly zeigt sich erfreut über die Versöhnung Bothwells und Murrays, die, wie Murray und Morton sagen, Hofintrige, Neid und das „privat-interesse“ auseinandergebracht hatten. Murray macht Darly auf das Plakat aufmerksam, das diesen zum Rasen bringt.[3]) — 7) In die erregte Szene schreit Chambre hinein, voll Freude über den fünften Quartalssold und lädt Darly in die Kneipe ein: „Jetzt kan ich euch außlösen.“ Murray fragt natürlich sogleich, woher er das Geld habe; Chambre gibt ihm eine Münze, die ihm das beantworten soll — allgemeine Empörung und Bestürzung. Der Narr läßt sich dazu noch nur zu leicht bissige Verdächtigungen des Verhältnisses zwischen Maria und Ritz entlocken. — 8) Da kommt Maria und fragt Chambre, ob die Ritterschaft nicht bald versammelt sei. Darly bekennt, er habe das Mandat vernichtet. Maria beachtet ihn erst jetzt und begrüßt ihn förmlich als Ehemann. Nach einem heftigen Auftritt zwischen den Gatten, in dem

---

[1]) Ut Reginam abalienaret, primum variis calumniis Regem in Davidis Rizii . . . caedem inflammat, ne ille sagax ipsorum consilia anteverteret.

[2]) Eine aktuelle Anspielung?

[3]) Mortonius accendendis offensionibus artifex . . . persuadet [regi] ut . . . foeminae dominatu se emanciparet . . . Hoc consilio speravit ille non solum Reginam sed etiam proceres et plebem à Rege omnino abalienare. (Camden S. 108.)

Maria recht spitzig auf ihrem Willen besteht, sucht Darly ihr das Zepter zu entreißen. Doch Bothwell hilft ihr, Darly muß „samt seinen Helffern das Scepter fahren lassen: Auweh das Scepter ist verlohren! Wo ist nun die Königliche Ehre? (Fürchtet sich und läufft davon).“ Morton folgt ihm unter Marias Drohungen. Murray weiß die Vorwürfe dreist abzuwenden: „Merckte sie denn nicht, daß solches nur zum Schein geschahe? Ich wendete ja mehr Kräffte an, ihr das Scepter zu geben als zu entziehen.“ Die Königin wünscht, um „bey denen Unterthanen ein Ärgernis zu vermeiden“, wieder Versöhnung mit ihrem Gemahl. Murray beruhigt sie, niemand von den Beteiligten werde etwas verraten und Darly würde selbst wieder Annäherung suchen. Bothwell stimmt bei: „dieweil der König kleinmütig und verzagt ist.“ Murray bestärkt sie aber darin, sich die Alleinherrschaft zu wahren. — 9) Der bescheidene Ritz bittet Maria, dem dreisten anmaßenden Narren den ersten Platz bei Tische zu geben; Bothwell entschuldigt sich mit seiner unpassenden Reisekleidung, ebenso Murray. — 10/11) Die selbstsüchtigen Hoffnungen betäuben leicht Mortons leise Gewissensregungen. Murray faßt den Plan, den König, der nun „blöde und furchtsam“ ist, zu Riccios Ermordung zu bereden, „versichert, er würde die Königin mehr dadurch verletzen, als wann er ihr das rechte Auge außgeschlagen.“ — 12) Die trübe, leicht erregbare Gemütsverfassung Darlys nach dem kürzlichen Vorfall kommt ihnen zustatten — in höchster Eifersucht stürzt er bald davon. Die „innere Gardine eröffnet der Königin Taffel-Gemach.“ Ritz ist in banger Stimmung; er sieht, daß seine Laute sich umkehrt und die stärkste Saite, unaufgezogen, reist. Maria sucht ihn zu beruhigen. „Es fallen ihm Bluts-Tropffen auß der Nasen“, die er mit Marias „Schnuptuch“ stillt. — 13) Wütend stürzt Heinrich herein und ersticht Ritz. Maria fürchtet einen Augenblick auch für sich das Schlimmste, sieht dann aber königlich gefaßt dem Unheil entgegen, beweint Ritz und erweist dem unschuldig ermordeten Getreuen durch einen Kuß die letzte Ehre. — 14) Murray befreit heuchlerisch Maria aus dem Zimmer, in das Darnley sie unter Androhung des gleichen Todes eingeschlossen hat und verspricht ihr seinen Schutz. Der Narr soll die Leiche fortschaffen. Sie ist ihm zu schwer. „Doch hört,“ sagt er, „last nur den Vorhang vorfallen, so kan er selber aufstehen und hineingehen.“

III. Diskurs. 1) Darley bittet mit Reuetränen Bothwell, er möchte sich bei Maria für ihn verwenden. — 2) Diese kommt mit Chambre; Darley fällt ihr zu Füßen; erst beachtet sie ihn gar nicht, dann gibt sie ihrem Abscheu gegen ihn Ausdruck, verzeiht ihm jedoch, als Darley auf die Krone verzichtet und erklärt, Murray und Morton hätten ihn verführt.[1]) Die Königin geht mit Bothwell zu Tisch; Chambre folgt nicht, aus Furcht, vom „tollen Heinrich“ auch wie eine Lerche aufgespießt zu wer-

---

[1]) Regem vero, facinoris magnitudine perspecta, & Regina jam iratissima, temeritatis poenituit, ad ejus clementiam cum lachrymis lamentisq; supplex confugit, culpamque deprecatus ingenue fatetur se, Moravio & Mortonio authoribus, tanto scelere adstrinxisse. (Camden S. 110.)

den. — 3) Hünthle und Argathel, „zweene Parlaments-Herren von Engelland“, sind mit dem geheimen Auftrag nach Schottland gekommen, „die auffrührerische Maria durch gute Wort ins Garn zu locken, durch Falschheit und Betrug zur Gefangenen zu machen.“ Ein merkwürdiger Konflikt der „politischen“ Wohlanständigkeit mit rücksichtsloser macchiavellistischer Staatsnützlichkeit entspinnt sich zwischen beiden. Obwohl Maria nichts Feindseliges verübt hat, schließt Hünthle: „Wer seinem Feinde bis zur Thätigkeit Raum giebt, ist schon halb verlohren. Ich lobe Elisabeth, daß sie denen stoltzen Begierden der Maria zuvor kömt uñ durch männliche Klugheit ihnen die Grentzen in ihrem eignen Lande setzet.“ — Heute wollen sie sich noch nicht bei Hofe melden lassen, sondern ein Wirtshaus „auf dieser Gasse“ aufsuchen. Zwei Männern, die in der Dämmerung heranschleichen und im Schlosse verschwinden (Murray und Morton), gehen sie vorsichtig aus dem Weg. — 4) Aber Marias Leibarzt kommt und redet die Engländer an. Von ihm erfahren sie, daß schon am vierten Tag nach der Hochzeit das Königspaar in tödlicher Feindschaft entzweit sei. Unter diesen Umständen hält Hünthle es für gut, nicht an Schlaf zu denken, sondern ihre Schiffe bereit zu halten für den Fall, daß es zum Aufruhr kommen sollte.[1]) Murray und Morton schleichen vor dem königlichen Gemach herum. Von Bothwells Ehrgeiz hoffen sie die beste Förderung ihrer Ziele. — 6) Chambre, der mit einem Licht in der Hand, ausgezogen, barfüßig, die Kleider über dem Arm, singend zu Bette geht, soll Bothwell von der Tafel der Königin vorsichtig unter einem Vorwand herausrufen. Der Narr erhebt jedoch ein lautes Geschrei. — 7) „Die innere Gardine bereitet sich, indessen zu des Königs Schlafzimmer.“ Die beiden Ränkeschmiede reden Bothwell ein, die Königin würde über den Tod des Mörders Darnley nur erfreut sein und machen ihm Hoffnung auf Marias Hand und den Thron Schottlands. Murray verspricht ihm auch, die Ehescheidung von seinem Weibe als „des Pabstes Veter“ durchzusetzen. Alle drei schwören sich gegenseitigen Beistand.[2])

---

[1]) Für die szenische Darstellung des 3.—6. Auftritts darf wohl die Bemerkung gelten, die Ludwig Fulda (Kürschners Nat.-Lit. 39, die Gegner der 2. schles. Schule, 2. Teil, S. XXIV) über Weises Bühne macht: „Fremdartig sind uns Situationsübergänge, die auf unserer Bühne nur durch Wandeldekorationen zu vermitteln wären; so z. B. wenn zwei Personen im Innern eines Hauses miteinander sprechen und eine dritte zu ihnen tritt, welche ihnen so fern steht, daß man nun gezwungen ist, einen Schauplatz auf der Straße anzunehmen.“

[2]) His visum ante omnia Reginae animum à Rege, amore nondum redintegrato, prorsus avertere, & Bothwellium nuper Moravio reconciliatum, atque apud Reginam gratia pollentem in societatem pellicere, proposita spe divortii ab uxore, & nuptiarum cum Regina simul ac esset vidua. Et ad haec praestanda, cumque contra omnes defendendum obsignatis tabulis se obligarunt, persuasi, si res succederet, se posse una opera Regem tollere, Reginae existimationem apud proceres et plebem labefactare, Bothwellium

Um nach Murrays und Mortons Rat den Anschein zu wecken, als sei Darnley eines natürlichen Todes gestorben, hält Bothwell Gift, das er stets bei sich führe, für das bequemste Mittel. — 8) Er verabschiedet sich von Maria und erforscht ihre Gesinnung: „Er ist allein. Und Königen wird immer nachgestellet. Wann er in seiner Einsamkeit also umkäme, stürbe oder gar von einem Diebe ermordet würde, was vor Reue und Schmertz würden sie nachmahls darüber empfinden, daß sie ihn jetzo wie ein Kind, alleine in ein Gemach ohne Wache und Bedienung eingesperrt haben. Was wollte Er. Majestät wohl zu seinem Tode sagen?" Maria erwidert kalt: „Muste Portia ihren dapffern Brutus vergessen, so würde sich auch wohl über meinen zaghafften Heinrich eine Maß zur Trauer finden." Darauf Bothwell ad spectatores: „dieses bestärcket mich nachdrücklich in meinem Vorhaben . . ." „Die innere Gardine eröffnet des Königes Schlaff-Zimmer; den König auff dem Bette." Bothwell zaudert einen Augenblick, bringt aber in einem gelungenen Monolog sein Gewissen zum Schweigen. Darley begrüßt ihn freudig als Freund und Tröster. Bothwell versichert ihm, Maria sei ihm versöhnt und schicke ihm ein Pulver, „allen gefährlichen Würckungen des Zornes vorzubauen." Darley nimmt — Bothwells Gift. — 9) Sein Wehgeschrei weckt Chambre, der Burgon holt. — 10) Bothwell entzieht sich gewandt dem Verdacht. Entrüstung heuchelnd will er Maria ermorden, aber Darley hält ihn zurück, sie solle morgen in Reue und Buße sterben. Burgon geht, neue Mittel zu bereiten; beide schlafen ein. Bothwell fährt auf und sinnt auf eine neue Mordweise. Er zündet Darleys Bett an; doch auf dessen Geschrei eilt wieder Chambre herbei, „in Schlaf-Hosen, in ieder Hand einen Nachtscherbel zu leschen." Bothwell überredet den von Schreck ganz Erschöpften, das gefährliche Zimmer zu verlassen und draußen auf einem Stuhl unter seiner Bewachung zu ruhen.[1]) — So kann die innere Gardine zugehen und die „Braut-Kammer" bereitet wenden. — Draußen erwürgt Bothwell den König mit einem „Schnubtuch."[2]) — 12) „Unten im Schauplatze gehet die Königin auß in einem Schlaff-Kleide", von dem Feuergeschrei geweckt. Bothwell erklärt ihr, Darley sei vor Schreck umgekommen. — 13) Nur er könne jetzt sie und ihren Thron vor Gefahr bewahren. Er fordert sofort ihre Hand dafür, daß er mit der Übernahme ihres Schutzes sein Leben aufs Spiel setze, denn „ein Gemüt, das in der Belohnung zweiffelhafftig bleibt, mitten in der Hitze nachlässig werden kan." Sie gehen in die Brautkammer. Der Narr, der als Leichenhüter zurückbleibt, macht seine Glossen über die rasche Ehe. — 14) Burgon

---

pessundare, & ad se summam rerum trahere. Bothwellius homo nequam, ambitione obcoecatus & inde ad audendum projectus spem propositam facile arripuit, & caedem scelerate perpetravit. (Camden S. 110.)

[1]) Zu dieser ungeschickten und unwahrscheinlichen Situation veranlassen Riemer nur bühnentechnische Gründe.

[2]) Darlius . . . in lecto strangulatus est, & in hortum projectus, aedibus pulvere sulphureo subrutis.

entdeckt den Mord und ruft „Verrätherei!" — 15) Hünthle, Argathel und die Wache eilen herbei. Chambres trockene, halb bitter klagende Bemerkungen[1]) über das rasche Einverständnis zwischen Maria und Bothwell vor Darleys Leiche lenkt allen Verdacht auf beide. Hünthle und Argathel machen nun kein Hehl aus ihrem Auftrag, die „vor aller Welt stinckende Königin, um einer in Engelland angestiffteten Verrätherey[2]) zur Rache abzuholen. Da sie nun das alte Verbrechen mit Blutschuld und Ehebruch diese Nacht gehäuffet", seien sie „um so viel begieriger, sie zu greiffen und dem Parlament zur Verhör vorzustellen." — „Die innere Gardine eröffnet Bothwells Braut-Kammer; Bothwell und die Königin in tieffen Schlaff auff dem Bette. Und sein bloß Gewehr auff dem Tische." — 16) Hünthle, Argathel und die Wache betrachten das Bild mit Empörung (Verse), Bothwell wird im Schlaf gefesselt. „Die innere Gardine bereitet Bothwells Gefängniß." Maria will ihrem Beschützer auch in den Kerker folgen. Sie weint über den gewaltsamen Eingriff Englands, in bang ahnender Erkenntnis ihres Schicksals. Ihr Protest[3]) läßt die Engländer kalt. Auf der inneren Bühne sehen wir dann Bothwell im Kerker, vor Verzweiflung über sein lastervolles Leben irrsinnig. Er stirbt in Raserei. Der Narr beschließt als Epilog das Stück mit platten, feig philisterhaften Moralen, die in der groß gedruckten, bezeichnenden Lebensregel gipfeln:

„Denn wer sich der Gedult und Redligkeit beflissen,
Der hat sein Tage sich nicht öffentlich besch . . ."

Die Annäherung an das Singspiel, die auch Weises Dramen mehr oder weniger zeigen, beweisen die dem Stücke angefügten „zwo Arien, Welche unter denen Handlungen Musicieret werden können."[4])

Besondere Beachtung verdienen die Szenen, deren Situation nicht unmittelbar durch die Quelle geboten ist, in denen viel-

[1]) Ganz im Sinne der bitteren Ironie. Hamlets (I, 2): „Wirtschaft, Horatio! Wirtschaft! Das Gebackene Vom Leichenschmaus gab kalte Hochzeitschüsseln."

[2]) Vgl. oben S. 157.

[3]) Fast genau die Worte des englischen Gesandten Throcmorton (Camden S. 114): Reginam nullius judicio praeterquam caelestis Judicis subjacere, pro nullius Tribunali in terris posse sisti, nullam esse magistratus authoritatem in Scotia quae à Reginae authoritate non est oblegata & ab ipsa revocabilis.

[4]) Die Einzelausgabe („Ertz-Verleumder") hat „Drey Arien, welche die Handlungen unterscheiden [also eine Art Zwischenaktmusik] und mit einer daraus gezogenen Lehre allezeit beschließen." Die erste („Wider den schnöden Ehr-Geitz") und zweite („Wider die schädliche Zwietracht") stimmt überein mit den zwo Arien der „Hohen Vermählungen"; die dritte sechsstrophige richtet sich „Wider die boßhafftige Verleumdung."

mehr Riemer seine selbständige Auffassung des Stoffes und der geschichtlichen Personen dramatisch verdichtet. Für manche dieser Auftritte ist dem Dichter eine verständnisvolle Geschicklichkeit nicht abzusprechen. Ganz trefflich ist die Eingangsszene gelungen: Marias Sorgen geben den stimmenden Accord für das ganze Doppeldrama. Darnleys Charakter ist wirklich individuell und richtig in seiner haltlosen Schwächlichkeit, großsprecherischen Feigheit, hitzigen Übereiltheit und Eitelkeit gezeichnet; eine solche realistische Rolle wäre im klassischen Drama unmöglich. Sie gelingt Riemer vielleicht deshalb gut, weil Camden und Buchanan[1]) über Darnley ziemlich einer Meinung sind. Ausgezeichnet ergibt sich aus diesem Charakter ein treibendes dramatisches Moment, die hochmütige Abneigung Darnleys gegen Riccio, die den ersten Schritt zur Entfremdung der beiden Gatten bedeutet. Die Szenen entwickeln klar, wie unsicher und unheildrohend ihre Ehe ist. Riemer weiß schon, daß es bei der Dramatisierung eines historischen Stoffs nicht auf sklavisch treue Nachbildung der einzelnen Ereignisse in der geschichtlichen Reihenfolge oder auf wörtliche Anlehnung an die Quellen ankommt, sondern auf bedeutsam lebhafte, eindrucksvolle Versinnlichung der dramatisch-tragischen Gegensätze des Stoffes, die zu Konflikt und Lösung führen. Das beweist der Kampf um das Zepter, die Hauptszene des zweiten Aktes, die in symbolischer Einfachheit alle Einzelbestrebungen, die treibenden Kräfte des Dramas zusammenführt und zugleich auf Murrays heuchlerischen Charakter ein scharfes Licht wirft. Wie grob und platt im einzelnen auch die Szene zwischen Maria und Riccio vor dessen Ermordung sein mag, sie zeigt doch wieder Riemers sicheren Takt für dramatische Wirkung; er bemüht sich, das traurige Ende des Sängers stimmungsvoll vorzubereiten, ohne freilich der Schwierigkeit solcher besonders dem germanischen Drama, der germanischen Poesie überhaupt, eigentümlichen Situationen gewachsen zu sein. — Marias einfache Klage an Riccios Leiche bringt entschieden das Gefühl wahrer zum Ausdruck als manch endloser bombastischer Jammermonolog in Kunstdramen. Eine

[1]) Auch diesen gibt er als Quelle an. Buchanan hat jedoch auf die Komposition kaum einen Einfluß. Sein Gegensatz zu Camden trübt aber Riemers Urteil und bedingt die häufige Unausgeglichenheit der Charakteristik im Drama.

Lücke ist es aber, daß der Ausdruck der Empörung, der Rachsucht fehlt. — Überraschend feine Züge bedeuten die Szenen zwischen Maria und Bothwell (III, 8, 12, 13). Daß Riemer ihre psychologische Notwendigkeit fühlte, ist nicht gering anzuschlagen. So muß der rücksichtslos ehrgeizige Bothwell sich erst der Gesinnung Marias vergewissern, die wie Lady Macbeth nach der Mordtat durch die Gänge des Schlosses wandelnde unbewußte Mitschuldige an des Ermordeten Leiche in sein Joch zwingen. Überwältigend großartig behandelt Swinburne dieselben Motive. Der bedächtige deutsche Schulmeister des 17. Jahrhunderts ahnt noch kaum etwas von dem Heroischen in Bothwells Charakter, der großen instinktiven Gewalt seiner Leidenschaften, ebensowenig wie in Maria. Dennoch ist wenigstens der Schatten des echten geschichtlichen, hochdramatischen Bothwell getroffen; er ist bei aller durchtönenden pedantischen überlegten Behutsamkeit ungestümer, entschlossener, tatkräftiger in seinem Ehrgeiz als die vorsichtig schlauen und feigen Schleicher, denen er nur zum Werkzeug dienen soll. Er ist fast ein tragischer Charakter; er steigt und fällt durch Leidenschaft, wenn auch durch Vernünftelei verblaßte Leidenschaft. Bothwells Schlußszene ist in der Einfachheit und Natürlichkeit des psychologischen Ausdrucks besser als entsprechende Szenen bei Weise.[1]) Gute und einsichtige Charakteristik ist es, Bothwell so in Reue über ein von wüsten Leidenschaften bewegtes Leben und im Größenwahn enden zu lassen.

Leider weiß Riemer die Handlung nicht organisch zu lösen. Er fühlt, daß England, Elisabeth ihre verhängnisvolle Rolle schon jetzt spielen müssen. Doch reicht seine Kraft der Anschauung und geschichtlichen Einsicht nicht aus, die verwickelten historisch-politischen Wechselbeziehungen in steter organischer Entwickelung dramatisch zu verflechten. Er behilft sich mit notdürftigen, sogar widersprechenden[2]) Anspielungen. Das plötzliche Eingreifen der Gesandten bleibt unbegründet, unberechtigt, ein grober Faustschlag, den wir verdutzt hinnehmen müssen.

---

[1]) Vgl. dessen Masaniello.

[2]) Ebenso bleibt das Motiv des religiösen Konflikts in Schottland rein äußerlich, ohne jede Folgerung und Entwickelung, ohne Einfluß auf die Handlung.

Die englischen Herren und Riemer brauchen Gewalt, um Maria für das folgende Drama nach England zu bringen.

Riemer hat nicht den Mut und das reife psychologische Verständnis, um selbständig den großen Charakter der Schottenkönigin zu erfassen und schwankt daher zwischen den Ansichten Camdens und Buchanans über sie hin und her. Sie selbst gibt sich im Drama als gute, sorgende Regentin und treue Gattin, die sich mit Recht durch Darnley tief gekränkt fühlen und dem Schwächling stolz ablehnend gegenüber treten darf. Ein einziger Zug deutet auf Leichtfertigkeit, Liebesuntreue, auf ihre künftige Auffassung als unersättlich liebedurstiges, instinktives Wesen, das in der rücksichtslos brutalen Übermacht Bothwells seinen Meister findet, nämlich ihre Frage: „Der schöne Graf Bothwell?" (I, 9.) Riemers Riccio ist nach Camden nur der treue, treffliche, unschuldige Berater Marias. Dieser mittelbaren Charakteristik Riccios und Marias widerspricht die unmittelbare im Munde der Bösewichte und Chambres; hier kommt Buchanan zu seinem Recht. Auch falsche Objektivität mag Riemern zu dieser schillernd unklaren Zeichnung verführt haben.

Wie in den Haupt- und Staatsaktionen sind Herrschsucht und Liebe die Angelpunkte der Handlung. Wie jene fast ausnahmslos, ist auch Riemers Drama ein reines Intrigenstück. Die Scheidung der Charaktere in gute und böse ohne jede Schattierung ist aber nicht in ganz so grober und plumper Weise durchgeführt wie in den Staatsaktionen. Die Bösewichte sind auch hier untreu und mit dem Morde rasch bei der Hand. Die Eigenschaften der guten Charaktere in den Hauptaktionen finden sich in Maria und Ritz wieder: Treue, Ergebung, Standhaftigkeit (II, 13). Nur die Großmut[1]) fehlt, was als ein Fortschritt in der Charakterzeichnung anzusehen ist, denn die großmütigen Fabelhelden der Lärm- und Rührdramen sind die unausstehlichsten und unglaublichsten.

Auch in der äußeren Technik sind enge Beziehungen zum Schauspiel der Wandertruppen festzustellen. Wir begegnen wieder dem breit ausgeführten Motiv des Mord- und Selbstmordplans, das schon im Ordensschuldrama häufig ähnlich formelhaft

---

[1]) Vgl. C. Heine, Das Schauspiel der deutschen Wanderbühne vor Gottsched. Halle 1889. S. 15ff.

gestaltet zu finden war. Murrays Entwischen hinter die Tapete deckt sich mit dem alten Motiv der Belauschung. Das Motiv der Verstellung spielt in Hünthles und Argathels Begegnung mit Burgon. Das von der Quelle gebotene Motiv der Münze entspricht der dramatischen Wendung und Entwickelung der Sachlagen durch Gegenstände, äußere Zeichen, wie Bilder und Briefe usw. Abweichend von den Stücken der Wandertruppen bietet Riemers Drama keine Gelegenheit zu Entfaltung fürstlicher Pracht in Massenszenen, und auch im „Staats-Eiffer" vermied er Kormarts Auswüchse darin. Geistererscheinungen fehlen dagegen nur aus stofflichen Rücksichten, nicht etwa aus Rationalismus des Verfassers. Wie in den Staatsaktionen finden sich retardierende Momente nur spärlich. Doch fehlt auch hier den meisten Szenen „der Reiz der Überraschung, da die Zuschauer stets früher und besser unterrichtet sind als die auftretenden Personen", denn die Intrigen werden breit entwickelt, die künftige Handlung dadurch vorgezeichnet. Der Vorliebe der Bandenstücke und der ganzen Zeit für das aufregend Grauenvolle folgt Riemer in der abstoßenden Darstellung von Darnleys Tod. Mit grauser Wollust schwelgt er in den unangebrachtesten Wiederholungen.

Besonders aber stellen sich Riemers Stücke an die Seite der Staatsaktionen wie der Schulkomödien Weises durch die Einmischung der Komik. In den Bandenstücken werden ganze Szenen von Possenspielen interpoliert oder der Pickelhäring allein ist Spaßmacher auf eigene Rechnung; seine Auftritte, mag er nun einzeln oder mit andern reden, mag er offen sprechen oder beiseite seine Urteile fällen, sind belanglos für die Entwickelung der Handlung. Riemer dagegen verknüpft diese Rolle wie Weise enger mit der Handlung. Chambre, der wie der Narr im Lear auch ernst sein kann und ernst genommen werden soll, ist nicht unwesentlich für die Zuspitzung des Konflikts. In den „Hohen Vermählungen" ist die Narrenrolle wohl erträglich; sie kontrastiert nicht so bizarr mit der Handlung wie im Staatseifer und hat die Berechtigung einer gewissen Möglichkeit. Auch der polnische Romantiker Słowacki führt in seinem Maria Stuartdrama (1830) gleichen Inhalts einen Narren „Nick" ein, dem er eine sehr wirkungsvolle und ergreifende Rolle zuteilt. Der Narr Florio im „Staats-Eiffer" ist dagegen vollkommen un-

organisch mit dem Stoff, was die greulichsten Geschmacksverirrungen zur Folge hat. Das Unmöglichste bietet eine Szene des verrückten Advokaten Florio in der Gerichtsverhandlung gegen Maria. Er heißt vor den Richtern die Königin sich freuen — zum Schrecken der Richter, die gewaltsame Befreiung Marias fürchten. Und wirklich tanzt die auf den Tod Verklagte und singt „Fa la la", denn „die Angst williget oft in thörichte Dinge." Florios Zoten gegenüber seiner Herrin und ihrem Hoffräulein sind in ihrer geradezu schamlosen Derbheit kaum zu wiederholen. Die ausdrückliche Bemerkung, Florio käme „in Gestalt eines Advokaten", beweist, daß wir hier den Hanswurst der Staatsaktion vor uns haben, der seinen Charakter wechselt und dessen Szenen aus altem komischen Vorrat eingeschoben werden. Wie in Florio erkennen wir aber auch in Chambre, der seinen Charakter nicht wechselt, mehrere der von Carl Heine festgestellten Hanswursttypen wieder: außer dem Juristen, den Diener, Boten, Soldaten und Befehlshaber, Spion, Intriganten und Hofschranzen.

Der auffällige Unterschied, der schon am „Staatseifer" gegenüber der Vorlage zu bemerken war, besteht auch zwischen den „Hohen Vermählungen" und den Staatsaktionen sowie Weises Stücken. Riemer beschränkt die Zahl der Vertreter der dramatischen Gegensätze auf das mindeste und erreicht dadurch eine größere Geschlossenheit und Klarheit der Handlung, die freilich an Tiefe nicht gewinnt. Er scheint also das Dramatische und stoffliche Konzentrierung über die äußerlichen praktischen Ziele des Schuldramas zu stellen. Nur zwei Paar Parallelrollen finden sich in den „Hohen Vermählungen", Murray und Morton, Hünthle und Argathel.[1]) Riemer braucht sie, um die Intrigen

[1]) Die Namen Hünthle und Argathel nimmt Riemer aus Camden, unbekümmert um ihre geschichtliche Rolle. Sie waren Marias Anhänger in Schottland, ihre Verteidiger in England vor dem ersten Gerichtshof gegen Murrays Anklage wegen Gattenmordes. — Möglicherweise könnte Camden S. 176 Riemern Anlaß für seinen verfehlten, gezwungenen Schluß gegeben haben: . . . viri . . . Scotorum Reginae devotissimi . . . ultionem contra Reginam Angliae conspirantes . . . in Angliam cum Scotis & quibusdam Anglis rebellibus irrumpentes . . . finitimum agrum . . . devastarunt. Unde in Scotiam illico missus Thomas Randolphus. Dem Grenzaufstand entspräche in Riemers Stück die von Maria in England an-

nicht undramatisch monologisch einzusetzen. Das trocken Formelhafte dieser Parallelrollen entspricht der auch bei Weise deutlich zu merkenden Unfähigkeit der ganzen Epoche, Taten aus tief verborgenen Leidenschaften, die Entwickelung der Handlung aus psychologischen Gründen herzuleiten; dafür muß kalte Berechnung und Beredung herhalten.

Vermutlich gingen die beiden Stücke Riemers in den Spielplan der Wandertruppen über. Mehrere Aufführungen von Maria Stuart-Dramen durch Banden sind bezeugt. Joh. Meißner führt am Ende seines Aufsatzes „die englischen Komödianten in Österreich" [1]) eine aus den Jahren um 1710 stammende Schmalfoliohandschrift der Weimarer Bibliothek an, die unter andern ein Titelverzeichnis von Komödien enthält. Wahrscheinlich rührt die ganze Handschrift von einem Nürnberger Meistersinger Johann Witt her, der sich die Titel der in seiner Heimatsstadt aufgeführten Stücke notierte; vielleicht auch ist das Verzeichnis die Spielplanliste eines Komödienmeisters selbst. Diese Liste ist ein neuer Beweis dafür, „daß der Einfluß englischer Dichter und der Anteil englischer Stoffe wie im 17. Jahrhundert so selbst in den ersten Dezennien des 18. Jahrhunderts ein weit größerer war, als bisher angenommen worden ist." [2]) Sie verzeichnet unter Nr. 109: „Das leben maria stuart königin von schottland", Nr. 110: „Die enthauptung maria stuart." Die unmittelbare Aufeinanderfolge der Aufzeichnung spricht sehr für eine Anlehnung an Riemers Stücke.

---

gestiftete Verräterei (III, 15), für die sie Hünthle und Argathel (= Randolph) zur Rechenschaft ziehen.

[1]) Jahrb. d. deutschen Shakespeare-Gesellsch. XIX, 142.

[2]) Gauchs Lobgedicht auf Kormarts Maria Stuart sagt geradezu: „Doch uns kein Land dergleichē Mordgeschichte (man denke an Opitzens Bestimmung der tragischen Stoffkreise!) Mit Hauffen so auffweist als Albion." — Recht bemerkenswert ist auch der Schluß des Gedichtes: „Wil Er was Traurigs Schreiben | So laß' Er Teutschland aus: | Wil seine Faust den Kiel mit Blute reiben | So treffs der Feinde Haus." Der Mangel an nationalen Stoffen in jener Zeit natürlicher Erschlaffung und langsamer Erholung nach vernichtenden Kriegesnöten ist, wie dieser naive Ausdruck der Zeitstimmung lehrt, nicht mit Prutz und neueren auf ein Erloschensein des deutschen Nationalgefühls zurückzuführen, sondern nur auf tiefe Sehnsucht nach Ruhe im Vaterlande, auf den Wunsch, alle trüben Erinnerungen zu vermeiden.

An die „Hohen Vermählungen" erinnert lebhaft der Titel einer Haupt- und Staatsaktion, welche die Württembergischen Hofkomödianten, einer weniger hervorragenden Truppe jener Zeit in ihrem Spielplan hatten. Diese Bande kam „sambt ihrem berühmten Teutschen Arlechin" unter Führung von J. W. Augustin und Johann Fromm von Nürnberg[1]) nach Wien und wollten im Ballhaus auf der Franciskanergasse die Maria Stuart-Aktion spielen. Die Aufführung wurde aber, wohl aus politischen Bedenken verboten. Ich lasse die bezüglichen Urkunden folgen. Der Theaterzettel hat als der einzige gedruckte, der aus jener Zeit erhalten ist, besonderen Wert.[2])

Denen von Wienn zuzustellen. „Von der Röm: Key: auch zu Hungarn und Böheimb Königl. May. Erzherzogens zu Österreich etc: Unseres allergenädigsten Herrns wegen: Denen von Wienn hiemit in Gnaden anzuzeigen: Die Beylag Zeige, was die teutsche Comöedianten anheunt in öffentlichen Theatro vorzustellen vermeinen. Wan nun aber wider solche exhibition gewisse Bedenken sich ereignen;

Alss sollen die Von Wienn die alsobaldige gemessene Verfügung thuen, dass dise Comöedia nicht exhibiret werde, sondern hinterstellig verbleiben solle.

Per Imperatorem
Wienn d: 16. October 1707
Franz Anton Guarient m. p.

Diesem Dekret ist angeschlossen der gedruckte Theaterzettel in Querfolio:

„In dem Franciscaner-Ball-Hauß wird von den Hochfürstlich-Würtembergischen Hoff-Comödianten, sammbt ihren berühmten Teutschen Arlechin heut Sonntag als den 16. October zum erstenmahl vorgestellet werden: | Die | Hohe Vermählung | Zwischen | Maria Stuart | und | Heinrich Darley | König von Schottland und Franckreich | Mit unvergleichlicher Arlechins

---

[1]) Dort spielten sie 1706; 1708 waren sie in Augsburg, in München gaben sie 1710, nach der Witwe Velten, Vorstellungen.

[2]) Vgl. J. E. Schlager, Wiener-Skizzen aus dem Mittelalter, Neue Folge 1839, I. 351 ff., 247 ff. — A. v. Weilen, Die Theater Wiens, I, 123. Wien 1899 (Geschichte des Wiener Theaterwesens von den ältesten Zeiten bis zu den Anfängen des Hoftheaters). — Trautmann, deutsche Schauspieler am bayr. Hofe (Jahrbuch für Münchener Gesch. III, 335).

Lustigkeit von Anfang bis zum Ende. | Nb. Nb. | Es wird auch ein unvergleichlicher Neapolitanischer Kunstler, und sogenannter Blaß-Tanzer, welcher die hohe Gnade gehabt, vor Ihre Römische Kayserl. Majestätt selbst seine ganz ungemeine Täntz, Sprünge, und andere fast über die Natürlichkeit scheinende Künste, mit größter Erstaunung vorzustellen, denen hoch geneigten Liebhabern mit obbemeldten Künsten, dergleichen gewiß allhie so lange Wienn stehet noch nie gesehen worden täglich, und zwar alle Tag mit etwas Neues auffwarten. | Nb. Es dienet zur Nachricht, daß die Einfuhr bey dem Franciscaner-Platz ist. Und daß das Einlaß-Geld bey der Ordinari[1]) bleibt. | Der Anfang ist vmb 4 Uhr."

Nicht minder scheint mit Riemers „Hohen Vermählungen" ein auf dem Hamburger Puppentheater in der kleinen oder kurzen Fuhlentwiete, einer holpernden gekrümmten Gasse der Neustadt, aufgeführtes Marionnettenstück in Beziehung zu stehen. J. F. Schütze sagt darüber in seiner „Hamburgischen Theater-Geschichte"[2]): „Aus einem alten Anschlagzettel ohne Jahreszahl belehren wir uns, daß in der vielbelobten Bude in der Neustädter Fuhlentwiete Schattenwerke mit Komödie schaugegeben wurden. Pittoreske Ansichten eines natürlichen Schauplatzes der Welt, der Insel Malta, Stadt Rom u. dgl. Zwischen denselben gab es sehenswürdige (Marionetten-)Komödien, z. B. Maria Stuart, Königin der Franzosen und Schotten, wobei Hanswurst sich als ein lustiger Franzmann zeigte. Auch lustige Nachkomödien."[3]) Diese Aufführung ist in die Jahre um die Wende des 17. und 18. Jahrhunderts zu setzen.[4]) Meine Nachforschungen

---

[1]) Heißt das „bei dem Gewöhnlichen" oder „bei der behördlichen Verordnung?" (Vgl. Schlager a. a. O. S. 252 und Beilage IX, S. 315ff.)

[2]) Hamburg 1794, S. 95.

[3]) „Diese Bude ward schon im 17. Jahrh. zu einer Bühne eingerichtet und wir wissen nicht wann? eingeweiht, auch bis tief in das laufende (18.) Jahrhundert hinein von mancherlei ein- und ausheimischen Banden, Truppen, Komödianten-Kompagnien und Gesellschaften bewohnt und mit theatralischen Künsten und Künsteleien für das jederzeitige Bedürfnis der Schauspielliebenden und Neuheitslustigen im Volk versehen." Vgl. Schütze a. a. O. S. 32.

[4]) Vgl. Floegels Gesch. des Grotesk-Komischen, bearbeitet, erweitert und bis auf die neueste Zeit fortgeführt von Friedrich W. Ebeling, 4. (nach der 3. unveränderte) Aufl. Leipz. 1887. S. 185; 102ff. u. 205ff. —

in Hamburg nach irgend einer archivarischen Überlieferung über dies Stück blieben erfolglos. — Nicht unerwähnt möchte ich bei dieser Gelegenheit lassen, daß der Pastor und Dramatiker Riemer, „cui nunquam spiritus & anima poeseos deficere videntur“ [1]) grade in der Zeit des von der Hamburger Geistlichkeit ausgehenden Theaterstreits in der Hansastadt Nachfolger Joh. Balth. Schupps an der Jakobikirche wird (1704).[2])

Sonderbar, wie lange sich in der deutschen Literaturgeschichte die irrtümliche Angabe Gottscheds[3]) fortschleppte, daß die Maria Stuart-Tragödie des Lausitzer Grafen August Adolf von Haugwitz (1645—1706) „in ungebundener Rede“ abgefaßt sei; Bolte vermutet sogar einen Zusammenhang Haugwitzens mit den Aufführungen der Leipziger studierenden Gesellschaft Kormarts.[4]) Mit dem Stil dieser mehr der volkstümlichen Richtung huldigenden dramatischen Leistungen hat das Stück des Lausitzer Dichters, der mehr als billig von Gryphius abhängig ist, nichts zu tun. Der adlige, trocken gelehrte Reimschmied, der in seinem politischen „Tractatus de Lusatia“ von populares und plebeji h. e. vulgares ac viles homines als identischen Begriffen schreibt, kann das Volkstümliche nur verachten. Er betrachtet die Dichtkunst bloß als unterhaltenden Zeitvertreib,

---

Vgl. auch Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit, Augsburg 1863, S. 151f., 177, 229.

[1]) Vgl. Erdm. Neumeister, Dissertatio de Poetis Germanicis hujus seculi, 1695 u. 1706. S. 85. Hier wird Riemer noch weiter gelobt: „Adeo nunquam et nusquam non excellit, ipsamque gravitatem singulari quadam suavitate condit . . .“

[2]) Vgl. Prutz, Vorlesungen über die Gesch. d. deutschen Theaters, 1847. — Eine Sonderuntersuchung über dies merkwürdige Zusammentreffen gegensätzlicher Verhältnisse dürfte vielleicht lohnend sein.

[3]) Nöth. Vorr. 247 nennt den Verfasser A. A. von Haugwitz, das Trauerspiel „in ungebundener Rede auffgesetzet.“ Dagegen nennt die „Deutsche Schaubühne“ II, 65 den Verfasser A. A. von H.; nach der Jahreszahl MDCLXXXIII heißt es von dem Stück: „in Versen.“ Sollte das von Gervinus, Koberstein u. a. übersehen sein? Erst Prölß (Gesch. des neueren Dramas III, 261) kennt das Stück genauer. Obgleich auch Kurz (Gesch. der dtschen Lit. Lpzg. 1873 II, 381) kaum einen Zweifel an seiner versmäßigen Abfassung aufkommen läßt, redet Bobertag noch 1876 (die dtsche Kunsttrag. des 17. Jahrh., Archiv f. Lit.-Gesch. V, 160) von einer in Prosa abgefaßten Maria Stuart des Haugwitz.

[4]) a. a. O. Herrigs Archiv LXXXII, 115.

eine dem gebildeten Edelmanne geziemende Art, seine Erudition und Wissenschaft zu zeigen.[1]) Auf seiner „peregrinatio literaria et equestris“, in jener Zeit der Fremdensucht und à-la-mode ein unerläßliches Erfordernis galant weltmännischer Bildung, besuchte er Holland, England, mit dessen höfischen Verhältnissen er sich wohl vertraut macht, und Frankreich. Ernste Eindrücke nimmt er aus London mit, ungeblendet verläßt er die prächtige Residenz des Sonnenkönigs. In Straßburg konferierte er einmal mit dem „weitberühmten Boeclero“[2]) über die Glaubwürdigkeit der Quellen zu seiner Maria Stuart, die er „vor etlichen Jahren (vor der Herausgabe) auff Reisen“ aufsetzte. Damals hatte er nur den „Hohen Traur-Saal steigender und fallender Herren“ des Nürnberger Vielschreibers Erasmus Francisci[3]) zur Hand. Dieser schreibt in der XII. Geschichte des II. Teils das Leben der Maria Stuart aus dem Niederländer L. van Bos aus, der von Thuanus und dadurch mittelbar von Buchanan abhängig ist. Francisci stellt nun jedem Abschnitt aus Bos mit kläglichen Kritikversuchen Camdens entgegengesetzte Darstellung entgegen und zieht am Schluß auch Barnstapel und Romoaldus Scotus heran: ein oberflächlich wirres, schwankendes Durcheinander von Für und Wider in plump aufgedonnertem, rohem, krausestem Stil, den aber Haugwitz als unübertrefflich niedliches und reines Deutsch überschwänglich lobt.[4]) In Haugwitzens Reisebibliothek befanden sich aber noch andre „stumme Ratgeber“, die er verschweigt: die Werke seines berühmten Landsmannes Andreas Gryphius, in dessen Carolus Stuardus der Geist der Maria Stuart mit einem langen Monolog eingeführt ist.[5]) Die letztere literarische Einzelheit konnte Haugwitz nicht verschweigen; er weist darauf hin in der nach Gryphius' und Lohensteins Manier dem

[1]) Erdm. Neumeister a. a. O. S. 46f.: „Ne Parnasso invideat ordo equestris, ipsum tot nobiles enumerare posse, quibus malevolorum invidiae contra ire valeat.“ Vgl. Haugwitzens Vorrede an den geneigten Leser.“

[2]) Professor Boekler erhielt von Ludwig XIV. eine Pension.

[3]) II. Teil Nürnberg 1669.

[4]) In dem der „Maria Stuart“ vorgedruckten Sonett an Francisci.

[5]) In der ersten Fassung des Carolus Stuardus von 1657 (im folgenden der Kürze wegen von mir CS. A bezeichnet) in der ersten Abhandlung, in der Neubearbeitung von 1663 (CS. B) in der zweiten Abhandlung. Vgl. Julius Tittmann, Dramatische Dichtungen des Andreas Gryphius. Lpz. 1870. S. XXXVff.

Drama angefügten „Erklärung etlicher dunckelen Oerter“, wo er seine historischen Anspielungen, banalen Gemeinplätze und verschrobenen Phrasen mit einem wüsten gelehrten Ballast von Citaten und Parallelstellen belegt. Gryphius steht in seiner steifen Auseinandersetzung über Marias Schicksal, das „Staatsregeln“ bestimmten, auf Camdens[1]) Standpunkt. „Ists der Warheit gemeß, was Dauison in seiner Schutz-Schrifft außgibet, so lasse ich jedwedem, der noch bey Vernunfft urtheilen, welche Staats-Geheimnüsse dadurch entdecket.“ Also auch Gryphius hält am Ende unsicher mit seinem geschichtlichen Urteil zurück und seine Absicht ist eine fade politisch diplomatische Didaktik wie bei Kormart und Riemer. Mit letzteren und seinem Landsmann teilt Haugwitz die gleiche politische Weltanschauung: Maria wird „zum unerhörten und allen gekröhnten Häuptern sehr nachtheiligen Exempel, mit dem Beil enthäuptet“ [2]); das Urteil über ihre Schuld oder Unschuld — „nondum liquet“; der Titel „Schuldige Unschuld“ bezeichnet schon allein die kritische Hilflosigkeit, die Unklarheit über Marias und Elisabeths Recht, das diese Söhne des absolutistischen Zeitalters nicht zu entscheiden wagen konnten, zum großen Nachteil der dramatischen Charakteristik, die danach unsicher und zweideutig schillernd ausfallen muß. Trefflich bemerkt Bobertag[3]) über den Zusammenhang politischer und staatsrechtlicher Anschauungen mit rein ästhetischen Grundsätzen: „Man muß sich, wenn man sich in vieles von der Motivierung und Beurteilung der vorkommenden Handlungen finden will, erst vergegenwärtigen, daß zwischen einem Fürsten als dem Träger und Repräsentanten des Staatslebens und demselben als Privatperson hier gar kein Unterschied stattfindet. Die allerprivatesten Angelegenheiten sind politische Sachen und die politischen Sachen sind Privatangelegenheiten. Der Fürst steht über dem Staat und dem Gesetze, weil es eben gar keinen Staat und kein Gesetz gibt, somit erscheint auch die fürstliche Gewalt nicht als eine gesetzliche, die Kaiser

[1]) Zufällig benutze ich zu vorliegender Arbeit das im Besitz der Breslauer Stadtbibliothek befindliche Exemplar von Camdens Annales, Ultima editio, Lugd. Bat. 1639, das Gryphius' Eigentum in Leyden war. Es trägt seinen Namen und eigenhändige Zusätze.

[2]) Vgl. Haugwitzens „Inhalt“.

[3]) a. a. O. Archiv f. Lit.-Gesch. V, 182.

und Könige handeln nicht so und so, weil sie dazu berechtigt sind, sondern weil sie können und wie weit sie können. So müssen eine Menge Begebenheiten für uns mangelhaft motiviert erscheinen . . ." Diese Sätze sind geradezu der Beurteilung aller Maria Stuart-Dramen bis Schiller zugrunde zu legen. — Gryphius' Carolus Stuardus, ein Ausdruck des politischen Urteils des Jahrhunderts, ist eine poetische Apologie des Königtums von Gottes Gnaden, einer nicht in deutschen Rechten begründeten, sondern erst durch das römische Recht aufgekommenen und durch Luthers Lehre neu befestigten Anschauung.[1]) Wie der Schlesier hier die Unverantwortlichkeit und Unverletzlichkeit des Königtums verteidigt, so verherrlicht er in seiner „Catharina von Georgien Oder Bewehrte Beständigkeit" die christliche Märtyrerstandhaftigkeit. Zusammen aus diesen beiden Grundmotiven heraus erfassen und bearbeiten die Dramatiker der Renaissance den Maria Stuartstoff. Mit ihnen teilt Gryphius die starre Auffassung tragischer Größe, die er nur in stoischmutiger Ergebung in das Walten der Vorsehung sieht. Der schuldlose Carl Stuart setzt den Anklagen und dem Urteil nur seine christliche Frömmigkeit und sein königliches Recht entgegen; Catharina von Georgien dem Liebeswerben ihres mohammedanischen Überwinders die Treue gegen die Lehre ihrer Kirche und ihre christliche Frauenehre.

Unzweifelhaft hatte Gryphius Vondels Maria Stuart of Gemartelde Majesteit vor Augen, als er seine „Ermordete Majestät oder Carolus Stuardus" dichtete; und Haugwitzens kaum ernst zu nehmende poetische Übungsarbeit ist wieder nichts weiter als ein Plagiat aus Carl Stuart und der Catharina von Georgien, welch letztere mit Vondels „Maeghden" auffällige Ähnlichkeit aufweist.[2]) So steht der dramatische Stil Haugwitzens in engster Beziehung zu Gryphius, in mittelbarer zu Vondel. Wie bei diesem ist auch bei Gryphius und Haugwitz ein Seelenkampf ausgeschlossen, ebenso eine tiefere Wechselwirkung von Spiel und Gegenspiel. Die dramatische Ökonomie ist nichts als eine Folge von Szenen ohne tatsächliche Handlung, ohne natürliche Empfindung; ihr Inhalt sind nur verstiegen emphatische Reden,

---

[1]) Vgl. Tittmann a. a. O. S. XL f. — Proelß a. a. O. III 1, 253.
[2]) Vgl. Kollewijn a. a. O. S. 19.

welche die Handlung bald in abgerissenen Stichomythien, bald in langatmigen Staatsreden bloß erklären und fortführen, die Tugend der Titelheldin und die Bosheit ihrer Gegner quälend grell beleuchten. Von Vondel unterscheidet sich die Technik des Gryphius und Haugwitz am meisten durch das Ausmalen der blutigen Vorgänge, die szenische Darstellung des Grauenerregenden, ein Merkmal der deutschen und englischen Theatertradition. Häufiger als bei dem Niederländer finden sich Geistererscheinungen; in Prologen und Chören werden gern allegorische Figuren verwandt, die, gewissermaßen als überirdische Wesen gedacht, mittelbar auf die Geisterprologe und Göttererscheinungen des senecaischen Dramas zurückgehen mögen, aber auch von germanischem Bühnenbrauch nach dem mittelalterlichen Misterienspiel vorgezeichnet sind; man denke an den Epilog der Zeit (John Gower) in Shakespeares (?) Perikles. Orts- und Zeiteinheit wahrt Haugwitz wie einst Gryphius nicht, abweichend von Vondel. Der Schauplatz in der „Maria Stuart" wechselt zwischen dem „Witthal oder Königl. Hoff zu London" und dem „Schloß Fotheringhaim"; demgemäß sind auch zeitliche Zwischenräume anzusetzen. Der Inhalt des Dramas an sich bedingt die Vorstellung eines längeren Zeitraumes, jeder Akt beansprucht die Dauer eines Tages.[1]) Haugwitz folgt darin den natürlichen Anforderungen des Stoffes.

Die „Schuldige Unschuld Oder Maria Stuarda, Königin von Schottland Trauer-Spiel, in gebundener Rede auffgesetzt von A. A. von H. Nob. Lus. MDCLXXXIII Dresden" leitet den unter gleicher Initialchiffre erschienenen „Prodromus Poeticus, Oder Poetischen Vortrab, Dresden MDCLXXXIV (!)" ein.[2])

---

[1]) Nur gezwungen könnte man m. E. für Akt I u. II, III u. IV, V je einen Tag, zusammen drei Tage, rechnen.

[2]) Exemplare in Halle, Görlitz, Dresden, Breslau Stadtbibl. (Sig. 8 N 924 g). — Bobertag druckt in Kürschners Nat.-Lit. 36 den V. Akt ab. — Vgl. Hübner, Der Lausitzer Dichter Aug. Ad. v. Haugwitz. Progr. Trarbach 1885; wird überholt von desselben Verf. Progr.: „Die kleineren Dichtungen und Dramen des Prodromus Poeticus von A. A. v. Haugwitz." Neuwied 1893. — Goedekes Grundriß III^2, 228. Wysocki beurteilt in seinem ausgezeichneten Werk „Andreas Gryphius et la Tragédie Allemande au XVII. Siècle, Paris 1892" Haugwitzens literarische Gesamtstellung zu einseitig. Er beachtet nur die „Maria Stuart" und kenn-

Ich kann mir nicht versagen, die verblüffende und aufschlußreiche Parallele zwischen Haugwitzens Drama und seinen Vorlagen im einzelnen durchzuführen. Die in den Stücken nicht vorgenommene Numerierung der Szenen gestatte man der besseren Übersichtlichkeit wegen.

Fast wörtlich wie die „Catharina von Georgien" beginnt „Maria Stuart" mit der Bühnenanweisung: „Der Schauplatz stehet gantz leer, über selbigen öffnet sich der Himmel, aus welchem die Ewigkeit herunter kommt und auff dem Schau-Platz stehen bleibt." Wie bei Gryphius warnt die „Ewigkeit als Vorredner" vor der Eitelkeit und Unbeständigkeit irdischer Macht und trügerischen Glanzes und mahnt, in Bescheidenheit nach den höheren Kronen der Ewigkeit zu streben.[1]) Statt der gehobenen freieren Rhythmik im Prolog des Gryphius leiert die Ewigkeit in der Maria Stuart 110 eintönig klappernde vierfüßige Trochäen her.

Haugwitz:	Gryphius:
I, 1. Kanzler Bacon, Hattan, Burghley, Beal, Walsingham, Leycester, Warwik und andere Räte stehen um den Thron der Elisabeth, die den Staatsrat mit einem pomphaft geschraubten Selbstlob eröffnet. Die Höflinge und der schottische Gesandte Gray überzeugen die Königin von der Notwendigkeit der Hinrichtung Marias.[2])	C S. A. II sucht Fairfax den vor dem Fürstenmord und seinen Folgen zurückschreckenden Cromwell zum rücksichtslosen Entschluß zu bewegen. [Haugw. V. 167 = C S. B. I 288, Haugw. V. 135 ff. = Cath. II, V. 255 ff.]

zeichnet Haugwitz danach als Nachahmer bloß des Gryphius. Das Mischspiel „Soliman" und die Bearbeitung des „Ballet de Flore" von Benserade (vgl. Beauchamps, Recherches sur les Théâtres de France depuis l'année onze cens soixante-un, jusques à present; Paris MDCCXXXV, III, 74) zieht er gar nicht heran. — Eine (verlorene) Wallensteintragödie des Haugwitz wurde von Velten gespielt. Vgl. C. Heine über letzteren. a. a. O.

[1]) Ähnliche Gedanken fand Haugwitz auch in der Einleitung des Francisci und der von diesem übersetzten, folgenden Einleitung des van Bos zur Geschichte Marias.

[2]) Jakob von Schottland, dem es nur um Bestätigung seines Erbrechts durch Elisabeth zu tun war, hatte im Januar 1587 seinen charakterlosen Günstling Gray an diese gesandt. Wie schon 1584 „mala fide" (Camden, S. 388, Francisci, S. 346) verhandelte er auch jetzt im selbstsüchtig lieblosen Sinne seines Auftraggebers mit Elisabeth. Nur Leicester war dabei gegenwärtig (Francisci, S. 383 f.). Dies der Anlaß zu obiger ausgedehnten Szene, die Anklage und Verteidigung der Maria,

Haugwitz:	Gryphius:
I, 2. Monolog der Elisabeth. Sie beschließt nach kurzem Bedenken Marias Tod: „Weil es erheischt deß Reichs, deß Leibs und Seelen Noth.“	
I, 3, „Der Schau-Platz verändert sich in den Königlichen Verhör-Saal, wo Bellièvre vergeblich für die verurteilte Königin eintritt. Elisabeth schließt: „Das Urthel ist gestell't, verfast, noch nicht gethan.“ [1]) Der Reyen der „Engländischen Hofe-Junckern“ singt das Lob des Überweibes Elisabeth.	C S. A. u. B. III „Der Gesandte aus Schottland“ bemüht sich umsonst vor Cromwell für seinen König.

von Riccio bis zur Babingtonverschwörung, in einer lapidarischen Kürze zusammenfaßt, die dem Geschichtsunkundigen das Verständnis an einigen Stellen unmöglich macht. Nur um zu zeigen, wie verständnislos Haugwitz historische Episoden anspielt, führe ich ein Beispiel an: die Quelle spricht von einer Unterhandlung „des Guilielmi Waadi“ mit Maria (S. 342). Haugwitz läßt danach ruhig Elisabeth einwenden: „Schlug Wadi nicht noch ziemlich Mittel vor?“ — Der Prozeß gegen Maria wird weder in dieser Szene noch später erwähnt. Elisabeth fällt das Urteil in der zweiten Szene aus eigner Machtvollkommenheit. „Wiewohl einige dafür hielten,“ sagt Francisci S. 382, „es geschehe selbige Protestation (scil. der Elisabeth = I, 1) aus weiblicher List: in Betrachtung, daß die Frauenbilder gemeinlich das Ansehen suchen, als thäten sie gezwungen, was sie doch sehnlich wünschen und verlangen.“ So hält auch Haugwitz den Charakter der Elisabeth.

[1]) Francisci schreibt S. 382 nur: „Diese Verurtheilung schallete gleich überall: Daher sowohl die Schottische als Frantzösische Gesandten alle Mühe anwandten, sie zu erlösen.“ Die Namen Bellieure und Bischof von Rosse (III, 1) werden nicht genannt; Haugwitz schreibt sie nur im Szenenkopf und Rollenverzeichnis; im Text dagegen bloß „Gesandte“, „Bischoff“. Die Namen sind demnach augenscheinlich erst nachträglich aus Camden ergänzt worden. Die geschichtlichen Zusammenhänge, in denen Camden beide erwähnt, betrachtet Haugwitz nicht. Er modelt eben die von Gryphius fertig gebotenen Szenen nur nach den etwas veränderten Voraussetzungen seines Stoffes um. — So läßt er sich Bellièvres Staatsrede entgehen. Bellièvre bringt hier gegen Elisabeth alle Verteidigungsgründe und Proteste vor, die in der Geschichte Maria selbst ihren Richtern und Anklägern entgegenhielt. — Elisabeth zeigt sich in dieser Szene plötzlich ganz umgewandelt, erbittert und schroff überzeugt klagt sie Maria des Gattenmords an. Nur in kalter Vernünftelei, ohne Gefühl und Leidenschaft vollzieht sich I, 2 matt ihr Gesinnungswechsel.

Haugwitz:	Gryphius:
II, 1. Marias Klagemonolog über ihr leidvolles Leben. Sei es denn so unrecht, wenn sie in der Fremde Hilfe suche? Doch im Heiland sei ihre einzige Hoffnung und Stärke.[1]	Zum Teil wörtlich übereinstimmend mit der Klage Catharinas in der Mitte der ersten und am Anfang der vierten Abhandlung.
II, 2. Vergeblich sucht eine ihrer Staats-Jungfrauen sie zu trösten. (Kurze lyrische Stelle eingeschoben, vierfüßige Jamben.) II, 3. Ohne Freude und Hoffnung, ja mit böser Ahnung hört Maria die Nachricht einer andern herbeieilenden Jungfrau, daß zwei Gesandte von Elisabeth Befreiung brächten.	Eng angelehnt an Cath. IV, 2, Salomes trügerische Freudenbotschaft.
II, 4. Aber Beal und Burckhorst verkünden Maria das Todesurteil. Verzückt dankt die Unglückliche Gott, daß er sie würdige, der Römischen Kirche als Opfer zu dienen.[2] Burckhorst verspricht Gewährung ihrer Bitten (Begräbnis in Frankreich und Testament). II, 5. Das Urteil überrascht Maria nicht; Fürstenmord sei England gewohnt (Monolog).	Da Catharina standhaft die verlockenden Anerbietungen des verliebten Schach Abbas zurückweist, teilt sein Bote Imanculi ihr das Todesurteil mit (IV. Abhdlg.). Die lebhafte Stichomythie, in der Catharina ihren Glauben verteidigt, fehlt bei Haugwitz, weil er sich z. T. schon I, 3 vorgegriffen hat.
II, 6. Eine der Jungfrauen entbietet ihr die Hilfe des französischen Gesandten, der durch Beseitigung Elisabeths Maria auf Englands Thron erheben[3] will. Doch	Haugw., V. 233f. entspricht der Schlußstrophe des auf die Todesankündigung folgenden lyrischen Monologs der Catharina, IV. Abhandlung.

[1]) Gryphius sagt im „Inhalt des Traur-Spills Cath. von Georgien“: „der gantze Verlauff ihres Lebens wird weitläufftiger erzählet von ihr selbst ... und was dem anhangend, von dem Armenischen Gesandten ...“ Wörtlich dasselbe schreibt mutatis mutandis Haugwitz im „Inhalt deß Trauerspiels“ (vgl. III, 1) und flicht ebenso mechanisch wie sein Vorbild die inhalts- und farblose Vorfabel in sein Drama ein.

[2]) Die Szene folgt genau Francisci S. 378f.

[3]) Vgl. Francisci S. 382: „Als aber solches (s. vorseit. Anm.) vergebens war ... stifftete ... der Frantzösische Gesandte durch seinen Geheimschreiber einen Edelmann an ... die Königin ums Leben zu bringen ... worauf besagter Sekretär Trappe, als er eben fertig stund und nach Franck-

Haugwitz:	Gryphius:
ergebungsvoll will die Königin „durch den tapfern Todt ein höhers Reich erwerben."	
„Reyen Der Gefangenen Jungfrauen": Die glänzendste Macht, Schönheit und hoher Rang, Maria Stuart, sind vor dem Fall nicht sicher. Aber die unvergängliche Tugend erhebt im Unglück.	Die Strophenform dieses Chors nimmt Haugwitz aus C S. A. und B III: Chor der engelländischen Frauen und Jungfrauen (acht vierfüßige Trochäen, a b a b c c d d gereimt) — vgl. Vondels Jungfrauenchöre in „Maria Stuart" — den Inhalt aus den „Reyen der gefangenen Jungfrauen, Cath. I. u. III. Abhdg. Haugw. V. 275 ff. = Cath. III, 497 ff.]
III, 1. Im „Gesandtenzimmer" klagt Belliëvre vor dem Bischof von Rosse[1]) über die Erfolglosigkeit seiner Bemühungen und entwickelt Marias Schicksal in einer ungeheueren Periode.	Fast wörtlich übereinstimmend mit der Szene zwischen dem „Hofemeister des Pfalzgraf-Kurfürstens und des Gesanten aus Holland" C S. A. II, 693 ff., C S. B. III, 445 ff.
Der selbständige Schluß der Szene zeigt einen Ansatz zu individueller Charakteristik oder vielmehr zu typischer Unterscheidung der Redeweise einzelner Stände: der weltmännische Gesandte läßt die Klagen ausklingen in Gleichnissen aus der antiken Geschichte, der geistliche Freund Marias vergleicht die irdische Vergänglichkeit mit Erscheinungen aus Gottes Natur.	

reich zu reisen, beym Kopff genommen ward, uñ nach Examinierung, den gantzen Handel bekannt." Darauf spielt Belliëvre III, 1, V. 20 an. — Zugrunde liegt geschichtlich das Angebot eines gewissen Moody zu einem Attentat auf Elisabeth gegen Bezahlung. Der französische Gesandte Chateauneuf war so unvorsichtig, dies von seinem Sekretär Destrappes zurückgewiesene Anerbieten der englischen Regierung nicht mitzuteilen. (Gaedeke 331 f.).

[1]) Vgl. Anm. vorseitig. Lesley Bischof von Rosse war nur Verteidiger Marias vor der Yorker Konferenz 1568 und wurde 1573 aus England verbannt. Ersteres erwähnt Francisci in der XIII. Trauer-Geschicht von Thomas Howard, Hertzogen von Norfolck S. 426 u. ö. Haugwitz faßt also wie andere die zeitlich weit auseinander liegenden Prozesse gegen Maria zusammen.

Haugwitz:	Gryphius:
III, 2. Elisabeths Zimmer. Sie hat die Nacht, durch einen Traum erschreckt[1]), in Sorgen zugebracht, gibt Davison zu verstehen, daß heimliche Beseitigung Marias ihr erwünschter wäre und schilt Powlets ehrliche Unbestechlichkeit. Der redliche Davison warnt sie vor dem Makel der Grausamkeit und des Unrechts, und Elisabeth befiehlt Aufschub der Urteilsvollstreckung.	
III, 3. Im „Königlichen Vor-Gemach" bereden Hatton, Burghley, Beal und etliche andere Räte den über Elisabeths Schwanken ratlos unschlüssigen Davison zur Auslieferung des Urteils, das noch nicht gesiegelt werden sollte. Die Räte wollen alle Verantwortung tragen; nach vollbrachter Tat würde Elisabeth sie loben; zum mindesten spreche sie die politische Notwendigkeit und Sorge um der Königin Wohl frei. Beal wird sofort zur Ausführung des Urteils entsandt. Hattan mahnt: ... „sperrt Foudrings Thore zu | Daß durch geschwinde Post man keine Rettung thu'."	Entspricht der Szene zwischen Hugo Peter, Franz Hacker, Wilhelm Hewlet, **nur** in C S. B, III, V. 15 ff., und der Szene zwischen Hugo Peter und Cromwell, C S. B, III, V. 785 ff., C S. A. III, 1041 ff.
„Reyen der Syrenen" (vierfüßige Jamben mit Kreuzreim).	C S. A. u. B. „Chor der Syrenen" (kunstvolle Strophenform, Teilung in Chor, Gegenchor, Abgesang.)

Wie verständnislos Haugwitz die von Gryphius vorgezeichneten Situationen durchpaust, zeigt gerade ein Vergleich der beiden Sirenenchöre. Ist Gryphius' Reyen auch bizarr und nicht grade geschmackvoll, so singen seine Sirenen doch wenigstens von Welle und Wind, Blitz und Klippe, von Seichten und der Themse, von der Vorburg Amphitritens" usw. Nichts von „unerhörtem Ändern" in Haugwitzens Chor, der nur — was in aller Welt haben Sirenen damit zu tun? — über die Rücksichtslosigkeit der Fürsten gegen offene und pflichtgetreue Hofbeamten klagt und Davisons Los vorher bejammert.

IV, 1. Die Englischen Herren[2]) kündigen Maria den Tod für morgen

[1]) Vgl. oben S. 61 (V, 2), 98.

[2]) Wie Kormarts Grafen sind sie namenlos, nur numeriert.

Haugwitz:	Gryphius:
an. Sehr matt weist sie die Beschuldigung der Mitwisserschaft um Babingtons Anschlag zurück und fordert die angeblich belastenden Schriften ihre Sekretäre ein.[1]	
IV, 2. Marias Abschied von Burgon und ihrem „Frauen-Zimmer" — sie schreibt Briefe an den König von Frankreich, den Herzog von Guise und ihren Beichtvater.	Entspricht genau Catharinas Abschied von Salome und dem „Frauen-Zimmer." IV. Abhdlg., V. 305 ff. [Haugw. V. 123 = Cath. 341, bzw. V. 98 = 349, 110 ff. = 381 ff.]
IV, 3. Der „Geist Thomas Howarts Hertzogs von Norfolk" bittet Maria um Verzeihung, denn sein Ehrgeiz und seine Liebe verschulden ihren Tod; er sagt Elisabeths Sturz und Marias Erhebung durch einen „tapffern Tod" voraus.	Lehnt sich an die Wehklagen der Geister Straffords und Lauds, C S. A I. B. II.
Chor der Religion, nur eintönig fortlaufende vierfüßige Trochäen.	C S. A. u. B. IV, Chor der Religion und der Ketzer — dramatisch bewegte Allegorie.

Haugwitzens Chor entspricht nur dem das allegorische Spiel eröffnenden Monolog der Religion.[2] Gryphius' allegorische Chöre kann man sich vorstellen, der Aufführung fähig denken, bei Haugwitzens Reyen versagt die Phantasie.[3]

Haugwitz:	Gryphius:
VI. „Der Geist Heinrichs Grafen von Arley[4] der Königin Maria anders Gemahls, und Maria auff dem	Die Situation lehnt sich ganz an C S. A I und B II an: „Geist Mariä Stuardä. Carolus auf dem Bette".

---

[1] Folgt Franciscis ebenso schlaffer Darstellung der Szene, S. 302 ff.

[2] Chöre gleichen Inhalts: Die Religion verläßt das ketzerische grausame England, fanden wir schon im Eichstätter Schul- und Telfser Volksdrama. Vgl. oben S. 78.

[3] Vgl. Hellwald a. a. O. S. 41: „Der in den älteren holländischen Tragödien sehr häufig vorkommende Chor wurde übrigens, wie Herr C. M. Wijbrands bemerkt, in der ersten Zeit nicht von einer größeren Anzahl Personen, sondern bloß von einem einzigen Schauspieler dargestellt." Das dürfte auch in Haugwitz' Sinn gelegen sein für seine Chöre in III und IV.

[4] Darley faßte Haugwitz als D'Arley; vgl. oben S. 101. Mit den englischen Namen gehen ziemlich alle älteren Dichter kenntnislos grausam um. — In CS. sagt Straffords Geist: „Wer sich auf Scepter stützt und traut der Fürsten Schweren | Fällt, leider! gleich als ich . . ." Eine Variation dieser Stelle bringt Haugwitz zweimal, in Darnleys (V, V. 2)

Haugwitz:	Gryphius:
Bette“. Trotz seines, z. T. ja selbst verschuldeten Unglücks, dessen Ursacher schon das Schicksal ereilt habe, zweifelt er nicht an Marias Treue, tröstet und mahnt sie zu tapferer Ergebung im erlösenden Tod.	
V, 2. Die Frauen treten ein, Maria anzukleiden.[1]	CS. A I, 3., B II, 3: Carl läßt sich ankleiden. Verse aus Cath. IV, Schlußszene, füllen Haugwitzens Auftritt auf: Cath. IV, V. 385 ff., Verteilung der Geschenke; ferner V. 427.
V, 3: „Maria erscheint in der inneren Scena kniend und betend, zu welcher der Ritter Thomas[2]) mit den Seinigen von aussen zu Ihr tritt, und sie auffordert“, ihm zum Schaffot zu folgen. Marias Auftrag an Melvin, Beschränkung ihres Gefolges.	
V, 4: Klagen der Jungfrauen — Beal verliest das Urteil — Maria weist Fletchers geistlichen Zuspruch	Nachahmung der Hinrichtungsszene in CS. A. und B V: „Der König. Juxton. Thomlinson. Hacker

und Norfolks Geistermonolog (IV, V. 156), ein Zeichen seiner kläglichen Unselbständigkeit. Haugwitzens Geistererscheinungen sind ganz unnütze, die Handlung hemmende billige Effektmittel.

[1]) Nach Franciscis ausführlicherer Beschreibung (S. 396) schildert Haugwitz die Kleidung Marias auf ihrem letzten Gange:

> „Reicht uns den rothen Sammt, und dies geblümte Kleid
> Und schwartzen Atlaß, daß man, was den Sinn erfreut
> Und was den Sinn betrübt, kan auff den Kleidern lesen . . .
> Ziert das verdammte Haupt mit dieser Schleyer Tracht . . .“;

dazu ein elfenbeinernes und goldenes Kruzifix. — Die Berichte über Marias Kleidung auf ihrem letzten Gange sind verschieden. Vgl. Studien zur vergl. Lit.-Gesch. V. Ergänzungsheft (1905) S. 220. Burggraf, Schillers Frauengestalten, 1900, S. 341. — Sierke, Kritische Streifzüge, 1881, S. 85. — Notes and Queries 1859. VII series vol. VII, S. 86 (ferner 7. series Bd. V 487, VI 10, 93, 193, 271, 334, 390, 471). — Gentleman's Magazine 1789, LIX, p. II S. 779 f., 1078 ff. — Adelaide Ristori, Ricordi e Studi artistici, Torino-Napoli 1887, S. 170.

[2]) Thomas Andrews wird von Francisci nicht genannt. Haugwitz folgt hier Camden S. 491

Haugwitz:	Gryphius:
zurück — Kent tadelt ihr Kruzifix — Maria lehnt der Ketzer Gebet ab, betet selbst, läßt sich durch ihre Frauen entkleiden und tröstet diese — nach einem kurzen Gebet Marias fällt der Todesstreich — der Dekan bringt, wie in andern Dramen der Henker, den Triumphausruf auf Elisabeth aus.[2])	Die Henker. Die Jungfrauen an den Fenstern."[1]) Ganze Abschnitte daraus übernimmt Haugwitz wörtlich. Nicht minder ist sein Vorbild für das Ende dieser und der vorhergehenden Szene. Cath. IV, V. 410 ff.
V, 5. Die Räte erklären Elisabeth das Jubeln des Volkes. In höchstem Zorn über Marias Tod verbannt die Heuchlerin die treulosen Räte vom Hofe und läßt Davison festnehmen, den einer der Minister tröstet.[3])	Entspricht in jedem Zuge Cath. V, 3: Chach Abbas läßt, in Verzweiflung über den Tod der Geliebten, Imanculi festnehmen, der in seinem Auftrag Catharina hat hinmartern lassen. [Cath. V, 171 ff. = Haugw. V, 435 ff.]

---

[1]) Ich erinnere an Della Valles Technik. Siehe oben S. 110.

[2]) Haugwitz beruft sich in einer Anmerkung (S. 102) auf Francisci S. 401: „Unser Übersetzer nennet dieses Priesters (Fletcher) Trost-Rede ein langes Gespräch" und schließt naiv: „Ob wir nun dieses nicht allzulang gemacht haben, steht zu befürchten." Der gute Prediger schwatzt hier in 104 Alexandrinern über mehr als „de vitae anteactae, praesentis & futurae conditione" (Camden 492), er erzählt von Adam und Eva usw. Diese geschmacklose Salbaderei „entspricht allerdings in ihrer Anlage ganz den damaligen langen Leichenreden" (Hübner, 2. Progr. 20). — Marias Worte an den Henker: „Du! wann nach dem Gebeth wir uns recht ausgestreckt | Verrichte deinen Streich . . ." bestätigen meine Bemerkung auf S. 147. — Nichts berechtigt H. Kurz (a. a. O.) zu der Annahme, daß Haugwitz das Allzugräßliche vermeidet und den Schlag des Henkers durch das Herabfallenlassen eines inneren Vorhanges den Augen der Zuschauer entzieht.

[3]) In den Davisonszenen hält sich Haugwitz nicht an die Darstellung des Holländers Bos (Francisci S. 385): Aber Davidson, der kein solches liebreiches Mitleyden bey ihm fühlte, übereylte sich und stellte den Englischen Herren, auf derselben Ansuchung, gemeldte Acten zu." Vielmehr folgt er genau Camdens Bericht (Francisci S. 389 ff.) nach der Apologetica ad Walsinghamum narratio (Camden 501 f.): „Ita Davisonus, vir ingenue bonus in aulicis artibus minus versatus, in scenam aulicam ex composito, ut pleriq; existimarunt, inductus, ut huic personae in ista tragoedia tantisper serviret; detracta mox persona, quasi extremo actu defecisset, è scena extrusus." Für Davison zeigt Haugwitz viel Sympathie; war er doch selbst dem Hofleben abgeneigt, obzwar er nahe Beziehungen zum Dresdener Hofe hatte, wo sein Oheim u. a. Intendant der musika-

Wie Francisci, Riemer und Kormart stellt also auch Haugwitz „in Zweifel oder in eines jeden Beliebung, ob Maria schuldig oder unschuldig gelitten"; jedenfalls hätten „die Schotten sowol als Engländer, in vielen Stücken, deßfalls ihre gehässige Affecten blicken lassen und den Respect so man königlichen Personen schuldig, gewaltig hindangesetzt."

Der äußere Aufbau der Handlung folgt Harsdörffers Rezept: Der Eingang (I) entwickelt die zwiespältige Situation; diese führt zu Elisabeths Entschluß, den sie vor dem Gesandten schroff vertritt. Im Fortgang (II) kommt zunächst die Partei der Maria in undramatisch rückgreifender Expositionsszenen zum Wort, dann folgt die Urteilsverkündigung. Im dritten Akt stockt erst wieder in der exponierenden Gesandtenszene die Handlung gänzlich, dann wird der „Konflikt" oder vielmehr eine mäßige Spannung erregt durch die Frage: Wird das Urteil an der Unglücklichen wirklich vollstreckt? — Marias Vorbereitung zum Tode (IV) ist die Vorbereitung zur Auswickelung, ihr Tod (V) die Auswickelung selbst. Ungefähr entsprechen diesem Schema auch die fünf Teile der Ordensschuldramen, Protasis, Epitasis, Catastasis, Catastrophe und Anticatastrophe.

Der vierte und fünfte Akt sind aus natürlichen Gründen in allen Renaissancedramen im wesentlichen gleich. Nur Ruggieris schlechtes Stück bringt im vierten Akt ein ganz unpoetisches dogmatisches Streitgespräch.

Die Anordnung der Handlung in den ersten drei Akten aber unterscheidet sich nach zwei Gruppen. Wie Haugwitz läßt auch Roulers das Gegenspiel die Handlung führen; nur setzt er die Urteilsverkündigung erst in den dritten Akt, zieht aus ihr einen scharfen Konflikt und erreicht einen wirklichen Höhepunkt: Marias Triumph. Bei Roulers wie in den deutschen Stücken ist das dramatische Bild reicher, umfassender als in den übrigen: die volle Entfaltung des Gegenspiels gibt der Handlung eine breitere, festere Grundlage, bringt die Gegensätze schärfer zum Ausdruck. Die Gegenüberstellung der beiden grundverschiedenen Königinnen, der handelnden, wollenden, bösen Elisabeth und der leidenden, ergebungsvollen, guten Maria wirkt eindringlicher, klarer.

Vor allen übrigen Renaissancedramen haben Roulers', Haugwitz', Kormarts Stücke und Riemers „Staatseifer" eine Art erregendes Moment voraus; die vom Gegenspiel geführte Ein-

---

lischen und theatralischen Aufführungen war. (Vgl. Hübner a. a. O. — Fürstenau, Gesch. der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen . . . Dresden 1861.)

leitung endet mit Elisabeths Entschluß, Maria hinrichten zu lassen.

Auch Montchrestien beginnt mit dem Gegenspiel, aber es ist gespalten: Elisabeth ist voller Milde gegen Maria, die Stände und der Conseiller eifern gegen sie. Die dramatische Partei Marias ist ausgeschaltet; sie wird gewissermaßen von Elisabeth vertreten, im Widerspruch zu den inneren Gesetzen des Stoffes, zum größten Nachteil der dramatischen Handlung. Der zweite Akt bringt statt eines Fortschritts nur eine rückschrittliche Fortsetzung. Der dritte Akt ist plötzlich einen Schritt weiter als die dritte Abhandlung Haugwitzens; Marias Tod ist keine offene Frage mehr; wir sehen keinen Konflikt, nur die ganz matten Reflexe eines solchen. Maria ist ganz ergebungsvoll, undramatisch.

Die anderen, Ruggieri, Della Valle, Vondel, schalten Elisabeth aus und lassen das Gegenspiel zurücktreten, es kommt bloß in seinen Wirkungen und letzten Ausläufen zur Geltung. Das dramatische Bild der besten Tragödie dieser Gruppe, Della Valles, ist enger umrissen, ganz einheitlich, weniger reich an Bewegung und Leben, aber stimmungsvoller, dichterisch inniger und gehaltvoller als Roulers Stück, das in tendenziösem Streben zuweilen zu sachlich wird. Della Valles Maria, die sich irdischen Empfindungen zugänglich zeigt, sich sehnsuchtsvoll beglückten Träumen ihrer Phantasie hingibt, tritt uns menschlich näher als sämtliche Heldinnen der übrigen Renaissancetragödien.

Das einfache Schema des Aufbaues der Handlung ändert sich auch in dieser Gruppe nicht sehr. Im Eingang wird von Maria und ihren Dienern die Situation entwickelt. Im Fortgang ist an das Erscheinen der englischen Herren eine trügerische Aussicht auf Rettung geknüpft. Vondel schließt hier gleich (wie Haugwitz) Urteilsverkündigung und Marias Märtyrerfreude an. Im dritten Akt folgt der heftige Streit Marias mit den englischen Herren über politisches Recht und Glauben und ihr Märtyrertriumph. Vondel hat diese Motive schon vorweggenommen und arbeitet hier eine zweigipflige, wenig dramatische Höhe heraus: Maria hat innerlich, moralisch gesiegt; Paulet erkennt ihren Todesmut der Überzeugung an. Melvins Bitte soll ihr zum äußeren Siege, zu Recht verhelfen. Die Erfolglosigkeit der Bitte vertritt matt eine Peripetie.

Kormart und Riemer beanspruchen noch gesonderte Betrachtung. Sie folgen im Aufbau der Handlung rhetorischen Grundsätzen. Die erste Abhandlung entwickelt die Sachlage breit. Dem in der ersten Szene angedeuteten Thema[1]) folgt in der Gerichtsverhandlung[2]) gewissermaßen eine Aetiologia. Die zweite und dritte Abhandlung führt dann aus (Amplificatio), wie der „Staatseifer", die politische Notwendigkeit, „zweyer Königinnen Trauer-Stand" [3]) verursacht. Die vierte Abhandlung ist die Conclusio.

Die deutschen Dramen zeigen sämtlich mehr Interesse am rein Stofflichen, die übrigen mehr am ideellen Gehalt, den sie tendenziös ausdeuten. In den drei deutschen Katastrophendramen macht sich in zwei Punkten leise ein Fortschritt bemerkbar. Die steife Typisierung der Gegensätze in ganz gut und ganz böse weicht etwas einer realistischeren, objektiveren Auffassung; deutlich klingt schon der geschichtliche Charakter der Elisabeth an. Haugwitz rundet den Bau der Handlung ab, indem er noch Elisabeths Verhalten nach der Katastrophe zeigt. Ferner ist bei Riemer und Haugwitz das Davisonmotiv nicht mehr ein lyrisch-elegisches bedeutungsloses Beiwerk wie bei Montchrestien, sondern ein wesentliches, wirkendes Glied der dramatischen Handlung. — Haugwitz (III, 2) hebt übrigens auch Paulets Rolle.

Die naturgemäß an die ideelle Auffassung des Stoffs geknüpfte innere Technik aller dieser Renaissancedramen zeigt eine merkwürdige Verbindung der Techniken des neueren Trauerspiels und Schauspiels. Wie im Schauspiel sinkt erst die Handlung bis zur Vernichtung aller äußeren Glückeshoffnungen Marias und ihrer Freunde; doch in der Seele der Heldin hat sich eine innere Erhebung steigend vorbereitet, die sich (wie im Höhepunkt des Trauerspiels) als Märtyrertriumph, stolzes Rechtsbewußtsein der Unschuld kundgibt. Als innere Peripetie könnte man Marias Abkehr vom Irdischen fassen; ihre freudige

[1]) „So ungerecht tritt man was heilig ist mit Füssen, und so muß die Unschuld unten liegen, wenn ein Staats-Eiffer Blut fordert."

[2]) Darin verschwinden die als erregendes Moment naheliegenden Komplotte der Anhänger Marias als episodisches Beiwerk.

[3]) Vgl. Kormarts Widmungsvorrede.

Himmelssehnsucht wächst bis zum Tode (Schauspiel). Von schmerzlicher Wehmut bis zur bittersten Verzweiflung steigern sich die Klagen der Diener nach der äußeren Peripetie, nachdem der Tod der Herrin unabwendbar feststeht (Trauerspiel; vgl. oben S. 238).

IV. Maria Stuart im spanischen und italienischen Drama des 17. Jahrhunderts.

> Una Reyna os presento, una constante,
> invincible muger, muger, y fuerte,
> cuyo pecho, Catholico diamante,
> con otro de crueldad labrò la muerte:
> una estrella, que ya con las de Atlante
> piadosas desde el sol lagrimas vierte,
> a quien hicieron vuestros años tiernos
> elogios tristes, marmoles eternos.
>
> (Lope, Corona tragica De la vida y muerte de la Reyna de Escocia, libro I, 9. Stanza.)

Die tatkräftige Unterstützung der Holländer durch Elisabeth und das verschärfte Verfahren gegen Maria Stuart hatte 1586 die politische Spannung zwischen England und Spanien aufs äußerste verschärft. Unter diesem Jahre gibt Letis[1]) „Leben der Königin Elisabeth" (übers. von Menantes 1707, II, 137) ein lebhaftes Bild der Stimmung in Spanien: „Lagen deswegen dem König (Philipp II.) alle in den Ohren, auf die schrecklichste Rache, so jemahls erhöret worden, zu dencken. Der Anfang wurde gemacht mit Abschickung der Ordre in alle dem Catholischen König zugehörige Staaten, Königreiche und Herrschaften, jedermann, hoch und niederes zu verbieten, Elisabeth keine Königin, sondern nur einen Bastard, eine Ketzerin und unrechtmässige Cron-Besitzerin zu heissen: Man befahle, dero Koniglichen Nahmen überall, wo er etwa angeschrieben, auszulöschen und alle Bücher, so ihr unter diesem Titul zugeschrieben worden, durch den Hencker zu verbrennen. Man machte Komoedien und Possen-Spiele, darinn man die Königin auf eine schimpf-

---

[1]) Siehe Anhang I.

lichste Art, in Comoediantin-Habit, in den Armen der liederlichsten Kerls und mit den unzüchtigsten Geberden, so auf keinem Theatro geduldet werden, aufführte; Worzu aber alle Leute, die mit keinem Vorurtheil eingenommen waren, als über etwas, das König Philippo und der Spanischen Ernsthaftigkeit und Reputation selbst nachtheilig, die Köpfe geschüttelt.“ Nicht unwahrscheinlich wäre die Annahme, daß diese Stücke, über die ich leider nichts weiter zu berichten weiß, auch auf Marie Stuart Bezug genommen haben.

Als durch Vernichtung der Armada die spanische Nation als Weltmacht und als Vorkämpferin des Katholizismus den unheilbarsten Schlag erlitten hatte, mußte sich die ungeheure Erbitterung der Unterlegenen zu wütendstem, auf Generationen sich forterbendem Fanatismus steigern. Lope de Vega, der selbst an dem unglücklichen Rachezuge gegen England teilgenommen hatte, begeifert in dem langen Epos „Dragontea“ [1]) mit maßlosen Schmähungen den Seeräuber Francis Drake als Drachen und Teufelswerkzeug und Elisabeth als „blutrote baby-

[1]) Gedichtet 1597, zuerst gedruckt 1602. Vgl. Klein, Gesch. des Dramas IX, Span. Drama II, 578; Schack, Gesch. d. dramat. Lit. u. Kunst in Spanien II, 179, 195; Prölß, Gesch. d. neueren Dramas I, 1, 269. "If Gongora (in seinem Sonett auf Lope de Vegas Dragontea) did not much admire this strange production of ill-regulated wit, it is a judgment which most critical readers will confirm." Vgl. Edw. Churton, Gongora, an Historical & Critical Essay . . . with Translations. London 1862, II, 18 u. 292. Auch Gongora schmäht die „verruchte Königin“ Elisabeth als „wollüstige und wilde Wölfin“ in seinem Jugendgedicht zur Feier des Auslaufs der Armada, worin er wünscht, daß des englischen Piraten Blut, „den grünen Ocean in Purpur“ umfärbe. Wörtlich Macbeths Hyperbel! Klein IX, 556; Churton I, 228—232 und 31 über Gongoras „Panegyric“: He . . . sufficiently intimates the common feeling of the Spaniards towards the memory of the unfortunate Mary Stewart, while he makes a somewhat whimsical estimate of her son's motives:

"In him, who reigns where many a shadow thrown
From wavy sails o'ercasts the silver Thames,
The lord of Britain, Mary's rightful son,
Elizabeth's adopted heir, King James,
With dogmas to his mother's faith unknown
Nature at strife a mother's portion claims,
A fire in embers dim, yet not in vain,
Kindling mild thoughts of peace with faithful Spain."

lonische Hure." In den „Rimas Humanas" Lopes[1]) finden sich Grabschriften für die neue Athalia und nordische Harpyie Elisabeth und die schöne, unschuldige und heilige Maria Stuart. Endlich verfaßte er ein 1627 im Druck erschienenes Epos in fünf Büchern über „Leben und Tod der Königin von Schottlandt", die „Corona tragica."[2]) Papst Urban VIII., der als Kardinal Maffei Barberini in lateinischen Epigrammen auf Marias Tod sie „prophezeiend selig gesprochen"[3]) hatte, erwies Lope für die Zueignung des Werkes die höchsten Ehren. Nicht uneingeschränktes Lob scheint das Gedicht in Spanien selbst geerntet zu haben.[4]) Es ist auch in der Tat kein Edelstein in Lopes Dichterkrone. Nach Grillparzers[5]) begründetem Urteil ist das Gedicht bei manchen Schönheiten ein unverdautes übereiltes Machwerk; es führt das Überflüssige weitläuftig aus und fertigt das Wichtige, wie die Vergiftung (! vgl. Riemer) Darleys mit ein paar Worten ab. Befangen in nationalen Vorurteilen und düsterem Haß der Unduldsamkeit, kann sich der große Dramatiker in diesem „religiösen" Epos nicht zu freier dichterischer Objektivität erheben. Ziemlich trocken und langweilig schildert er nach der Geschichte des Schotten Cone[6]) Lebensschicksale und Tod der Glaubensheldin, „en partes adornandole con loque permiten los preceptos de la Poesia en verdadera Historia de nuestros tiempos." Die eingekerkerte Maria selbst erzählt im ersten Buch die früheren Schicksale ihres wechselvollen Lebens in der englischen Gefangenschaft; im zweiten bedeutend schwächeren und zusammenhang-

---

[1]) Vgl. Colleccion de las obras sueltas . . . de D. Frey Lope Felix de Vega Carpio. Tomo IV, Madrid 1776, S. 395.

[2]) Ebd. S. 1 ff.

[3]) Vgl. Widmung der Corona tragica. — Klein IX, 580 f.

[4]) Vgl. Lopes' Gedicht „La Filomena" (Biblioteca de Autores Españoles. Coleccion escogida de obras no dramáticas de Frey Lope F. de Vega Carpio, por Don C. Rosell. Madrid 1872, S. 491): „Canté la historia tragica — De quien se rie el tordo, — Siguiendo los antiguos escritores." — Klein IX, 580 f.

[5]) Vgl. Grillparzer, Studien zum spanischen Theater: Lope de Vega, Lyrische und epische Dichtungen.

[6]) Vita Mariae Stuartae Scotiae Reginae . . . Scriptore Georgio Conaeo, Scoto. (ex ordine fratrum Praedicantium & Pontificis postea Romani legatus). Roma 1624. 12°. Wirceb. 1624. 8°. Ital. Übers. Genua 1630. In Jebbs Sammlung II, 9 ff.

losen Buche setzt Lope in der dritten Person die Erzählung fort: eine schlechte Manier, sagt Grillparzer. Die betrachtenden Ruhepunkte der Erzählung schwelgen in biblischen, mythologischen und geschichtlichen Vergleichen und Anspielungen, wobei Elisabeth und ihre Partei mit den größten Scheusälern in eine Reihe gestellt wird. Lope kann es kaum billigen, daß der „katholische Herkules von Spanien“, Philipp II., der Gatte der Mary Tudor, Elisabeth, die im Incest erzeugte Tochter der Harpyie (Anna Boleyn), verschont hatte.[1]) Und von diesem Gedicht sagt doch Lope selbst — eine grelle Ironie für uns — er habe es auf dem Lande geschrieben, wo die Seele in der Einsamkeit sanfter und leichter sich ergehe.

Maria freilich ist für den Spanier die „Martyr gloriosissima de Escocia, honra de los siglos“; er ist fanatischer Begeisterung voll für „el merito immenso de una Reyna, que por su obediencia y defensa derramó en ella su Real sangre, exemplo celebre y estupendo a los verdaderos fieles Catholicos.“[2])

Hauptsächlich um dieser bezeichnenden Stimmung und Beleuchtung des Stoffes willen ist Lopes Epos anziehend und bedeutsam, wenn es auch meines Wissens auf dramatische Gestaltungen des Stoffes ohne tieferen Einfluß gewesen ist. Doch mag die „Corona tragica“ den Anlaß zu dramatischer Behandlung der Schicksale Marias gegeben haben.

In der ersten Aprobacion des Epos wird das Leben und Martyrium der Schottenkönigin bezeichnet als „digno sujeto de las dos grandes plumas, que tan lustrosamente ha ocupado y merecido de quantas tiene la Iglesia, pues las debiera una religiosa indignacion, un Catholico corage armar contra las Hydras, blasphemas y hereticas del Norte, que crecieron, si no cabezas, lenguas infames en la sangre Real sagrada, como pudieran en la suya volgar y torpe.“ Und Lope selbst sagt in seinem Prologo: „Admirable assunto, dilatada materia, sujeto heroyco para los ingenios que hoy florecen en España, a quien quisiera encomendarle, pues conozco tantos, que cada uno se halla digno de mayores empresas; y mas en tiempo que está nuestra lengua tan copiosa y aumentada, que como los muy ricos no sabe lo que tiene, ni de donde le vino, puesto que conozco lo hermoso, necessario, y que el oído lleva sin fuerza al enten-

[1]) Vgl. Canto I, a. a. O. S. 5. — G. Ticknor, Geschichte der schönen Literatur in Spanien. Deutsch mit Zusätzen herausgegeben von H. H. Julius. Leipzig 1852. I, 561.

[2]) Corona Trag. a. a. O. Aprobacion de Don Juan de Xauregui, S. XXI.

dimiento, que a esta sonora belleza, y exornacion estudiosa de justicia se deben gracias, y ser como calificadas por el aplauso, recibidas al uso, a quien prometo, como noble, envidia imitacion proverbosa."

Ein Freund Lope de Vegas war es, der das erste spanische Maria Stuart-Drama dichtete. Lopes vielleicht gar persönlich wiederholter Hinweis auf den Stoff mag Manuel de Gallegos[1]) zur Abfassung seines verlorenen Dramas veranlaßt haben. Lope schätzte den Portugiesen wegen seiner Talente zur komischen Dichtung und ermunterte ihn während seines Aufenthalts in Madrid zu dramatischem Schaffen. Gallegos' teils portugiesisch, meist aber spanisch geschriebene Lustspiele sollen vielen Beifall gefunden haben. Gräßes Lehrbuch einer allgemeinen Literärgeschichte III 2, 82f. (Lpz. 1853) nennt die „Maria Stuart" das beste seiner Trauerspiele, ich weiß nicht mit welchem Recht.

Ein Beispiel der Gestaltung des Maria Stuart-Stoffes in spanischer Dramatik ist erfreulicher Weise doch erhalten im zweiten Bande der „Comedias de Fr. Don Jvan Bavtista Diamante, del Abito de San Jvan, Prior, y Comendador de Moron." [2])

Das spanische Drama steht zu den Ordensschul- und Renaissancedramen in dem großen Gegensatz einer volkstümlich nationalen Dichtung zu international gelehrten Schöpfungen. Nur

[1]) Geb. Lissabon 1597, gest. 1665. — Vgl. Domingo Garcia Peres Catalogo Razonado biografico y bibliografico de los Autores Portugueses que escribieron en castellano, Madrid 1890, S. 246 ff. — Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, Catálogo bibliográfico y biographico del teatro antiguo español . . . Madrid 1860, S. 165 verzeichnet acht Stück von Gallegos, an letzter Stelle „La Reyna Maria Est.", mit der Bemerkung, daß nur ein Stück erhalten sei. Vgl. ferner Ticknor II, 163, 119 Anm. — C. J. Velazquez, Gesch. der span. Dichtkunst. Aus dem Span. übers. v. Joh. Dieze, Göttingen 1769. — Ad. Schäffer, Gesch. d. span. Nat. dr. Lpz. 1890. I, 457. — Lopes Gedicht „Laurel de Apolo" in der oben genannten Bibl. de Autores españoles. S. 532 u. 198.

[2]) Das einzige Exemplar, das ich durch weitgehende Umfragen ermittelte, findet sich in der k. k. Hofbibl. zu Wien, Sign. * 38. F. 40.— (gr.-8°). [1674 En Madrid por Roque Rico de Miranda.] — Kurz vor der Drucklegung der Arbeit konnte ich einen flüchtigen Einblick nehmen in Paz y Melia, Catálogo a las piecas de teatro que se conservan en el departamiento de manuscritos de la Biblioth. Nacional. Madrid 1899. Dort ist S. 187, Nr. 1205 noch ein spanisches Maria Stuart-Drama verzeichnet: **„La Estuarda"**. Tragedia en 4 actos.

E. Est.-Jacobo, ya éstán firmadas
A. Ya que no de justicia, de clemencia.

71 hoj., 4° Copia del s. XIX., hol.

die katholisch-parteiliche Auffassung des Hauptcharakters und des tragischen Vorganges hat es mit diesen gemein. — Roulers, Ruggieri, Montchrestien, Della Valle, selbst Vondel standen noch unter dem unmittelbaren lebhaften Eindruck der Begebenheit und der konfessionell-politischen Spannung, welche die Tragödie von Fotheringay herbeigeführt hatten. Die zeitliche Nähe der darzustellenden Ereignisse, ja selbst die Absicht einer überzeugend wirksamen Apologie verbot ihnen grobe Entstellungen und phantastische Ausgestaltung des geschichtlichen Vorganges an sich. Das hinderte auch die durch die klassizistische Form bedingte Begrenzung des Stoffes. Noch sachlicher als diese zeitgenössischen dramatischen Stimmungsbilder katholischer Auffassung von Marias Tode fassen den Stoff die späteren, nicht voreingenommen parteilichen Kormart, Riemer und Haugwitz.

Wie die letztgenannten gehören die in diesem Kapitel zu behandelnden Dramen dem ausgehenden 17. Jahrhundert an. Zwei Menschenalter sind seit der Hinrichtung der Maria Stuart verflossen und die Einzeltatsachen ihrer Schicksale sind in der Erinnerung der Allgemeinheit verblaßt. Der überlieferte Haß gegen England erhielt im spanischen Volk noch das Bewußtsein, daß einmal vor Jahrzehnten eine schottische katholische Königin Maria Stuart vor ihren rebellischen Untertanen hat fliehen müssen und daß sie in England der treulosen Bosheit der ketzerischen Elisabeth zum Opfer gefallen war. Diese verblichene Überlieferung gestaltet sich die Einbildungskraft der südlichen Völker romanhaft aus, indem sie alles, was zwischen Anfang und Ende der Leidenszeit jener unglücklichen Königin liegt, sich nach den eigenen volkstümlichen Anschauungen, Begriffen, Empfindungen, heimischen Sitten und Gewohnheiten verständlich macht, oder sie nimmt willig solche Ausdichtungen auf. Der Spanier vor allem hat „eine zu entschiedene, ich möchte sagen brennende Nationalität, um sich in irgend eine andere zu versetzen, nicht in das klassische Altertum, noch auch in das nördliche Europa.“ [1]) Freiheit und Religion hat sich die spanische Nation in Jahrhunderte langen Kämpfen selbst erobert. Als unverbrüchliches Gebot der Ehre und des Glaubens

[1]) Vgl. Schlegel, Engl. und Span. Theater, cap. 11. — Schack II,79 f — Klein IX, 432.

erwuchs dem spanischen Nationalcharakter in jenen Kämpfen zugleich seine dritte Grundkraft, schrankenlose Lehnstreue.[1]) Und diese Ideale ritterlichen Geistes bleiben wie die ritterliche Minne die geltenden Maße aller Dinge, als der politische Verfall der Nation gleichzeitig mit dem Beginn ihrer literarischen Blüteperiode einsetzte. Liebe, die schon ein Blick, ein Laut in Eifersucht umschlagen lassen kann, Ehre, Vasallentreue und Religion, das ist die strenge Stufenfolge der sittlichen Werte, deren Zusammenstoß das ausschießliche Lebenselement des spanischen Dramas ausmacht.

Unter diesen Voraussetzungen ist das einzige mir näher bekannt gewordene spanische Maria Stuart-Drama, die Comedia „La Reyna Maria Estvarda" des Johanniterritters Don Juan Bautista Diamante[2]), zu betrachten, eines der zahlreichen fruchtbaren Epigonentalente, die sich um Calderon scharten. Die schon früh und mehrfach erörterten Beziehungen seines Ciddramas zu Corneilles Tragödie bewahrten hauptsächlich seinen Namen — nach den endlichen Ergebnissen der Forschung freilich als den eines unselbständigen Nachahmers — vor Vergessenheit. Wie in noch anderen Stücken ist er auch in seinem Stuartdrama nicht originell in der Stoffwahl. Die Vermutung liegt nahe, daß Gallegos seine Vorlage gewesen sein könnte. Schäffer[3]) rügt an Diamantes Stück ein „wahrhaft klägliches Verkennen des großen Stoffes"; er hat recht, vom Standpunkt der modernen

---

[1]) Aus diesem Grundsatz findet es Lope (im Prolog der Cor. trag.) unbegreiflich, wie jemand — er meint die Verleumder der Schottenkönigin — Prosa oder Verse gegen seinen König und natürlichen Herrn schreiben könne; solch treuloser Verräter sei unwürdig und unfähig jeglicher bürgerlichen und militärischen Ehren. — Vgl. auch L. Viardot, Études sur l'Espagne, Paris 1835 (Théâtre, S. 311—373) und den vortrefflichen Abschnitt La Comedia espagnole in E. Martinenche, La Comedia espagnole en France de Hardy à Racine, Paris 1900.

[2]) Geb. 1626, gest. nach 1684. (1707?)

[3]) a a. O. II. S. 218—224, 457. Vgl. ferner über Diamante: Barrera y Leirado, S. 123. — Ticknor II, 69f., 564. Supplementband bearbeitet von Adolf Wolf, Leipz. 1867. S. 128f. — Prölß I, 379. — Schack III, 372 ff. — Gräße III, 2, 78. — Nouv. Biographie Universelle XIV, 25f. — G. Bolz, Die span. Vorbilder P. Corneilles, Greifswald 1878 (Diss. Rostock), S. 8ff. — Hip. Lucas, Histoire . . . du théatre français 1863. Bd. III, 171 ff., besonders S. 213 f.

Anforderungen an das geschichtliche Schauspiel. Wie jedoch allgemein geschichtliche Ereignisse sich in den Köpfen spanischer Dramatiker spiegeln, dafür bietet Calderons „Cisma de Inglaterra“ ein stofflich sehr naheliegendes Beispiel.[1]) Wenige Fäden in dem Phantasiegewebe der dramatischen Dichtung sind als geschichtliche Züge zu erkennen, und schwer zu erkennen, da sie nicht ungefärbt eingeschlagen sind. Man muß daher auch Diamantes Stück als notwendiges Ergebnis einer ganz auf sich selbst beruhenden, höchst eigentümlichen Anschauungswelt hinnehmen und sich bemühen, die Schöpfung vorurteilslos nachzuempfinden.

Von den Personen des Stückes tragen nur Maria Stuart und Elisabeth geschichtliche Namen, mit denen der spanische Dramatiker auch bloß die allgemeinsten Vorstellungen, die das Volk an sie heftet, als Begründung verbindet, während alles dramatische Geschehen freie Erfindung ist, ohne Rücksicht auf geschichtliche Folge und Verknüpfung der Tatsachen.[2]) So ist denn in Wirklichkeit nicht das Schicksal der geschichtlichen Maria Stuart ein Vorwurf zu künstlerischer Schöpfung, sondern ihr bloßer Name ein willkommener und dankbarer Vorwand zu dramatischer Behandlung des so überaus beliebten Themas „Las religiosas constancias en las bárbaras tragedias“, wie der Untertitel des Stückes lautet.[3]) Die ganze intrigenreiche Handlung gründet sich auf zwei dramatischer Entfaltung heftiger Leidenschaften günstige Episoden des geschichtlichen Stoffes: Leicesters Hoffnungen auf die Hand der Elisabeth und damit auf die Krone Englands und Norfolks Liebe zu Maria Stuart, seine Verschwörung und Hinrichtung.[4])

---

[1]) Vgl. Schack III, 133 ff.

[2]) Vgl. Klein IX, 634.

[3]) Im „Indice de titulos, seccion primera“ S. 578 zitiert Barrera vielleicht versehentlich: „Las religiosas constancias en las mayores tragedias.“

[4]) Als Quelle des Stücks könnte Ant. de Herreras „Historia del Sucedido en Escocia y Inglaterra en quarenta y quatro años que biuio Maria Estuarda Reyna, Madrid 1589 (Jebbs Sammlung II, 329 ff) in Betracht kommen. Diamante benutzt aber weder die dort berichteten Tatsachen noch die mit den Augen eines spanischen Katholiken und Hofhistoriographen Philipps II. gesehenen Charaktere. Nur in der Tendenz steht Diamantes Stück der Geschichte des Herrera nahe.

Die flüchtige Königin hat in einem Dorfe gerastet. Böse Träume und Vorzeichen haben ihr Herz mit schwerem Bangen erfüllt. Nur die „heilige Religion Christi“ ist ihr Schutz und Trost in qualvoll ratloser Ungewißheit.[1]) Sie stellt einen Totenschädel auf einen Baumstamm, um ihn als Orakel zu befragen. Das Echo hinter ihm spricht sie schuldlos, aber antwortet schließlich, ihre Zeit sei schon erfüllt.[2]) In ihrer Todesahnung wird sie durch Kampfgetümmel hinter der Szene erschreckt. Der von Elisabeth zum Empfang Marias abgesandte Graf Eduardo hat die Maria geleitenden Truppen des Grafen Arnesto überfallen, weil er sie für verfolgende Gegner der Unglücklichen hielt. So berichtet Eduardos närrischer Diener Galapago, den drei Bauern gefesselt auf die Bühne schleppen. Durch Marias Einspruch befreit, verprügelt Galapago die Bauern.[3]) — Eduardo bittet Maria um Verzeihung für seinen Irrtum und überreicht ihr einen Brief Elisabeths, die ihrer Verwandten freundliche Aufnahme verspricht. Durch Seufzer, Verwirrung, überschwengliche Galanterien verrät er sogleich seine — unserem Empfinden freilich unverständliche — Leidenschaft für Maria, die sogleich ihrem „Vetter“ Eduardo — oder vielmehr den Zuschauern, sonst wüßte man nicht recht, warum[4]) — ihre ganze Lebensgeschichte, eine mit moralisierenden Betrachtungen durchsetzte, für das Verhältnis des ganzen Stückes zum Stoff bezeichnende Romanze erzählt, in der die geschichtlichen Tatsachen bis zur Unkenntlichkeit phantastisch verfärbt sind: Der hochverräterische Baron de Brieste (= Bothwell) habe nachts[5]) den Gemahl, Heinrich von Lorena (= Darnley) von ihrer Seite gerissen und erwürgt. Dann hätten die Bösewichte den Leichnam ihr in die Arme geworfen, sie als Mörderin ausgerufen und zwei Jahre in einem Turm am lago lauino (= Lochleven)

---

[1]) Die vorwiegende Form hier Decimenstrophen.

[2]) Redondillen; a b b a gereimte, vierzeilige, vierfüßige Trochäenstrophen („für reflektierende Momente, für zärtliche und tändelnde Stellen und für Antithesenspiele.“) Darauf wieder eine Decime der Maria Stuart und vierfüßige gereimte Trochäen. Vgl. Klein IX, 633, X, 523 ff. und Schack II, 82 ff. Fast alle der dort besprochenen Dichtformen finden sich in Diamantes Stück. Ich kann aus Raumrücksichten nur bei besonderer Gelegenheit auf die metrische Form hinweisen.

[3]) Form der Silva: Mischung drei- und vierfüßiger gereimter Jamben mit freiem Wechsel von längeren (meist Hendekasyllaben) und kürzeren Versen.

[4]) Auch Calderon gibt die Vorfabel in langen rhetorisch ausgeschmückten Erzählungen, für die es ihm auf Wahrscheinlichkeit von Ort, Zeit und Veranlassung nicht ankommt. Vgl. A. Ludwig, Vergleichende Studien zu Calderons Technik, in Kochs Stud. zur vergl. Lit.-Gesch. VI, 45.

[5]) Diesen einzigen Begriff umschreibt Diamante in 13 Versen! In Barrera y Leirados Catalogo wird Diamantes „estilo pomposo y afectadamente culto“ ausdrücklich und mit Recht gerügt.

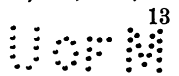
festgehalten. Ein schöner Jüngling, „zweifellos ein Engel“ habe sie aus dem Kerker befreit. Dann hätte sie auf Arnestos Rat an Elisabeth geschrieben. Doch fürchtet Maria, der heiligen Jungfrau, ihrer einzigen Trösterin im Leid, zu mißfallen, indem sie das Wunder ihrer Befreiung den ungläubigen Ohren eines Ketzers preisgebe. Nun wolle sie Erniedrigung und Haß, ja den Tod ergebungsvoll tragen, denn nur danach stehe ihr Sinn, Ruhm und Preis des wahren Christus über alle Welt zu verbreiten. — In der folgenden komischen Szene wird das einfältige Dorfmädchen Gileta als Zofe der Königin angenommen; sie singt zur Probe ein bäurisches Liedchen und soll natürlich katholisch werden Der dreiste Galapago macht dabei seine Späße und läßt sich schließlich von der Dueña, Marias Amme Margarita, die ziemlich übelgelaunt Gileta ihre neuen Pflichten erklärt, einen Kuß abkaufen. — Nach Eduardos und Marias Aufbruch treten der Großseneschall Alberto, sein Sohn Enrique und ihr Vertrauter Federigo auf die Bühne. Man muß hier einen Szenenwechsel annehmen, der aber bei den meist überaus einfachen Verhältnissen der spanischen Volksbühnen[1]) auch sonst in Diamantes Stück wohl nicht sinnfällig gemacht wurde. Alberto befürchtet, die Stuart werde ihren Vetter Eduardo der Elisabeth als Gatten antragen; dann wäre es aus mit Enriques Hoffnung auf die Hand der Elisabeth und auf Englands Krone. Eduardos Freund Clotald hat sie belauscht; es gelingt ihm durch eine mit steigender Wut vorgetragene erheuchelte Erzählung eines Streites mit Eduardo selbst des vorsichtigen Alberto Argwohn zu zerstreuen und sich in ihr Vertrauen zu schmeicheln. Gegen den Vorschlag des leichtgläubigen Enrique, Clotaldo nach Schottland zu schicken, um dort Anklagegründe gegen Maria zu suchen, beauftragt der bedächtige Alberto damit den bewährten Vertrauten Federigo. In London solle inzwischen verbreitet werden, daß Maria eine Verschwörung gegen Elisabeth plane. Als Trompeten und Trommeln die Ankunft der Stuart anzeigen, rechtfertigen Alberto und Enrique ihre Pläne in eigentümlich spanischer, spitzfindiger Moraldialektik.

Alberto: Schöne Königin, vergib mir,
Daß ich dich dem Ehrgeiz opfre.
Denn als König will ich sehen
Meinen Sohn; das spricht mich schuldfrei.

Enrique: Stuart, deinem Glück nicht feindlich
Bin ich, doch in Furcht, du könntest
Isabella mir entfremden,
Und ich liebe Isabella!

---

[1]) Sie waren mehr breit als tief, hatten im Hintergrund eine mauerartige Erhöhung, die ähnlichen Zwecken diente, wie der „Balkon“ der Shakespearebühne, und waren mit einfarbiger ständiger Gardinen- und Teppichdekoration ausgestattet, die Zimmer, Straße, Garten und Wald in einem darstellen mußte. Vgl. Schack II, 118 ff., III, 24 ff, Prölß I, 1, 329.





Nach einer komischen Dienerszene (Galapago und Jaques) empfängt Elisabeth huldreich Maria, die ihr zu Füßen fällt.[1]) Eduardo hebt sie ungeheißen auf. Das genügt nach spanischen Begriffen, Elisabeth auf seine Neigung aufmerksam und eifersüchtig zu machen. Eduardo entschuldigt sich mit der Pflicht der Höflichkeit, worauf Elisabeth erwidert, ihr komme es zu, darüber zu entscheiden, und sie selbst habe Maria in die Arme schließen wollen. Maria scheint etwas gedemütigt. Alberto und Enrique merken mit stiller Freude die in Elisabeth aufkeimende Abneigung und Eifersucht gegen Maria. Dieser Aktschluß, dessen Dialog in bedeutsamer Kürze gehalten ist, läßt die Zuschauer in starker Spannung.

Ein sehr einfaches beliebtes Motiv bringt in der zweiten Jornada die Handlung in lebhafte Bewegung. Elisabeth reicht Eduardo ein ihr von Enrique übergebenes Schreiben, in dem Federigo die Stuart einer in Schottland durch Arnesto auf ihr Betreiben geschürten Verschwörung gegen Elisabeth beschuldigt. Eduardos erregte Zurückweisung dieser Anklage bestärkt Elisabeth in ihrem Mißtrauen. Ein Federigo des Hochverrats beschuldigender Brief Arnestos vermag nichts gegen ihren Argwohn. Sie sagt Eduardo ihre Überzeugung von Marias Treulosigkeit ins Gesicht und bestellt ihn zum Spion gegen den gefährlichen Gast. Eduardo verfärbt sich, nun hat Elisabeth Gewißheit. Galapago zieht die Bestürzung seines Herrn über den ihm entlockten Selbstverrat ins Lächerliche und sucht ihn durch ein groteskes Beispiel vom Glück der Bösen und Unglück der Guten zu trösten. Doch Eduardo enteilt dem Schwätzer, um Maria seine Befürchtungen mitzuteilen. — Nach einer komischen Anmeldungsszene (Galapago und Margarita) kommt Maria; Eduardo verstummt vor der Geliebten und will sich zurückziehen, um ihr lieber tätig Genugtuung zu verschaffen. Galapago deutet diese Willenswandlung unverschämt (als Folge eines Abführmittels). Eduardo wirft ihn hinaus. Zur Entschuldigung der Unhöflichkeit, daß er, kaum gemeldet, wieder gehen wollte, beginnt er: „Liebe . . .“ — „Schweigt!“ fällt ihm Maria ins Wort,

„denn ich befürchte,
Die Entschuldigung, so begonnen,
Macht Euch schließlich wirklich schuldig.“

Sie hält ihm eine geschraubte Auseinandersetzung über Höflichkeit und Liebe und schließt daran, als Eduardo zu ihrer Freude sich zum katholischen Glauben bekennt, eine katechetische Unterweisung über das Dogma der unbefleckten Empfängnis in der Form der Glosse.[2]) Gileta singt das Thema und verlangt klingende Belohnung für ihren Lerneifer und den Gesang. Maria geht ab, als Clotaldo kommt, der Eduardo den Beschluß Elisabeths zuflüstert, Maria morgen durch Gift umzubringen. Erregt wendet sich Eduardo nach Marias Platz um mit dem Ausruf: „Möge Eure Majestät einen großen Verrat erfahren!“ Wie versteinert vor Über-

[1]) Zwei Decimen.

[2]) Vgl. Lessing, Hamb. Dramat. Stück 63.

raschung sieht er sich Elisabeth gegenüber, die, „ohne Eduardo und Clotaldo zu sehen, dahin geschritten ist, wo Maria gestanden hat"; sie wollte ihre Nebenbuhlerin belauschen. Eduardos Bestürzung entgeht ihr; sie schließt daher bei sich: „Da er mir so rasch eine Maria belastende Meldung macht, verdächtige ich ihn zu Unrecht einer Werbung um die Schottenkönigin." — Alberto rät Elisabeth, Maria gefangen zu setzen, damit das Gerücht ausgestreut werden könnte, sie habe sich aus Verzweiflung selbst den Tod gegeben. Elisabeth will Maria vorher noch durch Wegnahme ihres königlichen Schmuckes demütigen. — Dann folgen wieder zwei komische Auftritte: zu Margarita und Galapago kommen Gileta und ihre bäuerischen Verwandten, vor denen sich der Diener, die Dueña und Kammerzofe fürstlich aufspielen. Marias Dazukommen stört den dreisten Scherz. Eduardo eröffnet ihr zu Galapagos lächerlichem Schrecken die drohende Gefahr und die Vorbereitungen zu ihrer Rettung durch Flucht, natürlich nach Spanien zu Philipp II.[1]) Wie Margarita die Tür schließen will, dringt Enrique mit fünf Bewaffneten ein, Maria gefangen zu nehmen und ihren Thron zu zertrümmern. Eduardo sieht inzwischen nach der zur Flucht bereitgestellten Leiter am Fenster und bleibt, hinter Maria und Margarita, Enrique unwahrscheinlich lange verborgen. Schließlich wird er doch entdeckt und setzt sich zur Wehr. Der ungewohnte Lärm ruft Elisabeth herbei. Sie läßt Eduardo, der unter Liebes- und Treueschwüren von Maria Abschied nimmt, nach dem Schlosse Plemua (Plymouth) bringen, doch ist sie zur Nachsicht gegen ihn geneigt.

Am Beginn des dritten Aktes sehen wir Eduardo in der Tat wieder frei. Er klagt dem albernen Galapago den Schmerz, den ihm Marias Leid und der Widerstreit doppelter Treuepflichten gegen Elisabeth und Maria verursacht. — Sechs Monate sind seit den Ereignissen des vorigen Aktes verflossen. Weshalb damals der grausame Beschluß der Elisabeth, Maria durch Gift zu töten, nicht zur Ausführung kam, weiß Clotaldo dem Freunde nicht zu berichten; doch solle er selbst, Clotaldo, gerade heut nacht in Enriques Auftrag Maria töten. — Eduardos Gram bleibt Elisabeth nicht verborgen, zumal der schwatzhafte Galapago von dem Verhalten seines Herrn ein ziemlich getreues komisches Bild entwirft. Die Königin befiehlt in mühsam verhaltener Eifersucht Enrique beiseite schleunige Ermordung Marias. Eduardo moralisiert über den Konflikt zwischen Liebe und Treue. Vor der Treue gegen die Königin gelte jetzt für ihn als Katholiken die Ehrenpflicht, die gefährdete unglückliche Frau zu befreien. — Gileta bringt in Marias Gemach eine Kerze und zieht sich mit Margarita auf den Wunsch ihrer Herrin zurück, um hinter der Bühne deren trübe Stimmung durch Gesang zur Gitarre zu zerstreuen. Maria klagt über die Nichtigkeit irdischer Macht und die Eitelkeit der Hoffnungen (Glosse). Zwei neue Liedstrophen erklingen über Leid und Freud der Liebe. Da kommt Eduardo aus einer Falltür hervor. Dem Dank Marias für seinen ritterlichen Befreiungsversuch entgegnet er:

[1]) Lope, Cor. trag. a. a. O. libro III, S. 88: „O quanto erró, por no venir a España!"



„Mir gebührt es, dir zu danken,
Denn du lehrtest mich den Glauben.
Doch was zag' ich; mag die Freiheit,
Die dein wartet, mir erlauben
Die Umarmung, sonst nicht ziemlich —
Folg' mir! — Still doch! Ruft man mich?"

Man hört Pochen und Rufen an der Falltür. Maria öffnet und fährt mit einem Schreckensschrei zurück, als Elisabeth eintritt, die ebenso bestürzt ist, Maria noch lebend und überdies nicht allein zu finden. Eduardo hüllt sich schnell in seinen Mantel, löscht das Licht und stürzt sich auf Elisabeth, deren Schrei der herbeieilende Enrique dahin deutet, daß Clotaldo seinen blutigen Auftrag an Maria ausführt. Seine Frage: „Bist du fertig?" beantwortet der vermeintliche Clotaldo: „Noch nicht ganz." Eduardo und Maria nützen die gelungene Täuschung[1]) zur Flucht. Enrique tappt im Finsteren weiter, stößt auf Elisabeth, hält sie für Maria und zieht den Dolch, da bringt man Licht und Alberto fällt Enrique in den zum Stoß erhobenen Arm. Elisabeth und Enrique fahren bestürzt zurück. Alberto spricht seinen Sohn des Todes schuldig. Doch Elisabeth verzeiht das Mißverständnis, das sich nun rasch in vollem Umfang aufklärt. Clotaldo, der schon vor Alberto hereinschlich — so ist sein Auftreten in der Verwechselungsszene wohl aufzufassen — freute sich zu früh des Erfolges. Enrique hat vor den unterirdischen Weg Wachen gestellt, mit denen Eduardo kämpft. In dem Getümmel und Dunkel flieht Maria zurück auf die nun verlassene Bühne, wo sie in einem überlangen Monolog von ihrem ratlosen Schrecken sich erholt. Sie grübelt der Schuld nach, für die Gott sie durch so schweres Unglück vielleicht strafen wolle. Doch sie weiß sich schuldlos und fühlt sich schließlich erhoben und glücklich in dem zum Entschluß werdenden Gedanken, Gott durch unverschuldetes Leiden ein Opfer darzubringen. Sie ruft selbst die Wachen. Gileta und Margarita kommen ahnungslos herbei und unterbrechen den ernsten Auftritt mit komisch naiven Bemerkungen. Ergeben in den Urteilsspruch, der seiner wartet, legt der verwundete Eduardo sein Schwert Elisabeth zu Füßen, ohne Klage, nur mit einem Seufzer um Maria. Wie aus einem Munde bitten dann die unglücklichen Liebenden Elisabeth um den Tod. Doch Elisabeth erkennt ihn nur Maria zu, Eduardo soll zu grausamer Strafe leben und die sogleich zu vollziehende Hinrichtung der Geliebten sehen. Eduardo stimmt in das Glaubensbekenntnis Marias ein. „Schweigt! Lästerer!" ruft die ketzerische Königin. Eine wunderbare Erscheinung begleitet Marias Gang zum Schafott. Eine sanfte Harmonie

[1]) Vgl. Lopes Lehrgedicht „Arte nuevo de hacer comedias: Doppelsinnige Reden (engañar con la verdad, d. h. die Wahrheit sagen, aber in solcher Art, daß sie mißverstanden wird), machen immer sehr gute Wirkung . . . Denn die Zuschauer lieben solche vieldeutige Worte, weil sie dann allein zu verstehen glauben, was der Schauspieler sagt". Schack II, 224. Vgl. auch oben S. 357.



erfüllt die Szene; dann öffnet sich der Zwischenvorhang[1]) und man sieht Marias Haupt auf dem Blutgerüst. Engel singen Tedeum laudamus.

Isabella: Sanftes Klingen } ruft mich näher.
Enrique: Schmeicheltönen } muß ich folgen.
Alberto: Süße Harmonien } mich locken.
Alle drei: Welch geheimnisvolles Wunder!
Eduardo: Grausame Henker, laßt mich enden,
Laßt mich sterben in dem Glanze,
Den die Sterne dort entsenden.
O Seligkeit! Isabella: O Tyrannei!
Eduardo: O Verzückung! Isabella: Welche Marter!
Eduardo: Zu Ende ist die Qual.

Eine Aufforderung zum Beifall schließt das Stück nach dem gewöhnlichen Brauch[2]) der spanischen Komödien.

Die durch dramatisch bewegte Handlung gegebene Exposition, in der eine lange Erzählung die Vorfabel vermittelt, füllt in zwei Stufen, Spiel und Gegenspiel, den ersten Akt, dessen Schluß ein zwiefaches erregendes Moment bringt: die bösen Anschläge Albertos und Enriques und die Eifersucht der Elisabeth. Vom zweiten Akt ab nimmt Eduardo die Hauptteilnahme für sich in Anspruch. Sein Bestreben, Maria zu retten, bildet den Handlungsinhalt. Die Täuschung der Elisabeth und die Wiedergewinnung ihres Vertrauens wäre der Höhepunkt, das Mißlingen des Rettungsversuchs die Katastrophe des Dramas, das mit dem Schlusse des zweiten Aktes eigentlich zu Ende ist. Zunächst bemerkt man kaum, daß der dritte Akt bloß eine Wiederholung des zweiten ist. Genau dieselben Bestrebungen durchkreuzen sich in denselben Situationen. Das einzige neue, erweiternde Motiv ist der innere Konflikt Eduardos zwischen Liebe, Vasallentreue und der durch seinen neuen Glauben gebotenen

---

[1]) „Descubrirase el cadahalso y la cabeza de Estuarda, y salen todos". Schäffer sagt von dieser Szene, Maria müsse „ohne Prozeß und Urteilsspruch direkt das Schafott besteigen, das die Phantasie des Dichters mit einem Schlage auf die Bühne gezaubert hat." Auf diese einzige Bemerkung über den Inhalt des freilich nicht guten Stückes gründet Schäffer sein wegwerfendes Urteil. In der spanischen Dramatik ist aber die von Schäffer gerügte szenische Eigentümlichkeit durchaus nicht unerhört. Calderon in seinem Alcaide de su mismo (gegen Ende des zweiten Aktes) und Lope in „Embustes de Fabia" bieten gewichtige, Diamante rechtfertigende Beispiele. Vgl. Schack II, 121, 122/3.

[2]) Vgl. Schack II, 146.

Ehrenpflicht. Mag sich auch die unhaltbare Schwäche der Komposition des zweiten und dritten Aktes mit der Eigentümlichkeit des Stoffes erklären lassen, mag vielleicht das Wissen um die geschichtliche Tatsache der mehrfachen gescheiterten Befreiungsversuche Diamante zu den Wiederholungen verleitet haben, so muß man ihm eben doch künstlerische Einsicht und Erfindungskraft absprechen.

Der dritte Akt ist der lebhafteste durch seine starken dramatischen Effekte, die nicht durch leere dialektische Szenen unterbrochen werden wie im zweiten Akt. Erst im dritten Akt nimmt auch Maria wieder mehr persönliche Teilnahme in Anspruch, während ihre rhethorische Rolle im zweiten Akt kalt ließ. Über die völlige Passivität der Hauptperson darf man freilich mit dem Dichter nicht rechten; sie ist bedingt durch das nach allgemein katholischer Auffassung ihres Schicksals gestellte Thema des Märtyrerdramas, in welchem Marias Loslösung von allen irdischen Gütern und Wünschen, freudiges Bewußtsein der Schuldlosigkeit und Ergebung in den Opfertod typische Züge sind, die sich ebenso im Ordensschul- und Renaissancedrama finden. Diamantes Maria fügt sich fatalistisch dem Ratschluß Gottes. Das Ende ist noch untragischer als in den Dramen der vorher behandelten Gruppen. Der durch leiblichen Tod errungene Sieg für den Glauben ist die vom spanischen Geiste, dem alles Vergängliche im katholischen Vergeltungsglauben ein Gleichnis ist, geforderte erhebende, rein befriedigende Lösung; die Apotheose tilgt den letzten Schein eines tragischen Endes. Dieser Abschluß ist aber kein logisches Ergebnis der Handlung. Bis zur Katastrophe dürfte das Stück eigentlich nur heißen „Maria Stuart oder beklagenswertes Opfer der Eifersucht.“ [1]) Der Glaubensgegensatz tritt als wirksames dramatisches Mittel gar nicht in Kraft; er wird in der Exposition nur angedeutet und in den überaus knappen Schlußszenen ohne genügenden Anlaß als äußerlicher Effekt aufgetragen, um der Katastrophe eine Deutung im Sinne und zum Beweise des Themas geben zu können.

Um folgerichtig notwendige Entwickelung der Handlung

---

[1]) Über das „Martyrium der Liebesleidenschaft“ als Grundproblem der Mantel- und Degenkomödie vgl. Klein X, 116.

aus weitgreifend angelegten Bestrebungen wie um stetig wachsende Spannung kümmert sich Diamante überhaupt wenig. Nur die einzelnen Situationen setzen für sich den Zuschauer in Spannung, die jedoch sogleich mit dem Schluß der Szene nachläßt; auf einen notwendig folgerichtigen Zusammenhang der Szenen untereinander sieht Diamante wie überhaupt die spanischen Dramatiker wenig. Die häufigen Mängel der Motivierung, besonders des Gehens und Kommens der Personen, erhellen schon aus der Inhaltsangabe. Häufig werden Enrique und Alberto willkürlich zur Fortführung der stockenden Handlung vorgeschoben. Ihre ziemlich untergeordnete Rolle im eigentlichen Drama entspricht nicht den Erwartungen, die man nach der Exposition für ihre Tätigkeit hegen muß.

Die ernste Handlung wird fortlaufend in den Graziososzenen nicht ohne tieferen Sinn parodiert. Das sieht man z. B. deutlich an dem Gegensatz der tollen Maskerade Galapagos und der Gileta, die König und Königin spielen, und der bald folgenden Szene, in der Maria der Zeichen ihrer königlichen Würde beraubt wird. Galapago und Gileta verdeutlichen als komische Gegenbilder Eduardos und Marias deren einseitige Befangenheit und Gesinnungshoheit. So wird Gileta katholisch um der guten Versorgung willen, Eduardo aus Liebe und aus Erkenntnis des wahren Glaubens. Nur einmal greift eine komische Person in den Lauf der ernsten Handlung bestimmend ein[1]), und zwar im letzten Akt, wo die spanischen Dramatiker es lieben, die Episodenfiguren der Haupthandlung zur Förderung des Abschlusses dienstbar zu machen.

Schon ein Jahrzehnt vor dem Erscheinen des zweiten Bandes der Comedias des Diamante wurde in Bologna die Opera scenica „La Maria Stuarda“ des Archidiakonus Giovan Francesco Savaro di Mileto gedruckt (1663)[2]) und zwei Jahre danach

[1]) Galapagos Schwatzhaftigkeit; s. o. S. 195.

[2]) Bologna, per Giacomo Monti, in 12°. — Ebendort eine weitere Ausg. ohne Jahr in 12°. — 2. ed. Milano per Gioseffo Morelli 1669 in 12°. — 3. ed. Bologna per Gioseffo Longhi 1690. — Vgl. Quadrio, Indice Universale della storia e della ragione d'ogni poesia 1752. IV (= III), S. 114f., 96, V (= III, 2. Teil), S. 352. Er nennt den Verfasser Savaro „del Pizzo in Calabria“. — „Visse questo Poeta in Roma; e fu Accademico Umorista.“ Er verfaßte auch ein Prosadrama „Anna Bolena.“ — Allacci 503. — B. Croce, Append. 3.

zu Rom die Tragödie „La Maria Stuarda Regina di Scotia e d'Inghilterra" des Horatio Celli.[1]) Beide stehen in ihrer dramatischen Technik unter spanischem Einfluß, der nach 1620 in der dramatischen Literatur Italiens herrschend geworden war. Die seit Karls V. Zeiten auf dem Norden und Süden Italiens lastende politische Herrschaft Spaniens unterdrückte den nationalen Geist, und die Italiener, die im 16. Jahrhundert der spanischen Literatur Muster gegeben hatten, wurden nun willfährige Nachahmer der rasch aufgeblühten dramatischen Kunst ihrer Herren. Die Renaissancetragödie konnte sich als ein jeder ursprünglichen Eigentümlichkeit ermangelndes Werk der Nachahmung gegenüber der neuen, durch die äußeren Verhältnisse geförderten und das Volk mehr anziehenden theatralischen Geschmacksrichtung nicht halten. Das italienische Drama des 17. Jahrhunderts wurde auch von keiner Seite her in eine höhere Geistesrichtung gewiesen. Die Kirche stand der Theaterproduktion immer feindselig gegenüber, die Höfe wandten ihre Teilnahme immer mehr der Oper zu, die dramatisch-produktive und theatralische Tätigkeit der Akademien war durch Spielplan und Leistungen der Berufsschauspieler der maßgebenden und einflußreichen Geltung beraubt, die herrschende Stegreifkomödie machte die Dramatiker ihren Wirkungen nachgibig. So stand der Nachahmung des spanischen Dramas Tür und Tor offen. Man nannte die dreiaktigen Dramen, die nun die damals überaus zahlreichen Bühnen Italiens überfluteten, opera scenica, tragicommedia, regia commedia, eroica commedia oder opera tragicomica usw.[2]) Sie sind in Prosa abgefaßt, was schon von vornherein den dichterischen Reiz der spanischen Vorbilder ausschließt. Der glänzende Phantasiereichtum und der lebhaft kräftige vaterländische Geist der Meisterwerke spanischer Dra-

---

[1]) Accademico Oscuro di Lucca, dedotta dall' istoria descritta dal P. Causino. Ded. all' Ill. ecc. Principe D. Camillo Pamphylio. In Roma per Michel' Ercole 1665. Con licenza dei superiori. A spese di Bartolomeo Lupardi all' insegna della Pace.

[2]) Vgl. Colline a. a. O. Nr. 19. — Riccoboni, Hist. du Theatre Italien, Paris 1730, S. 46. — Storia letteraria d'Italia scritta da una Soc. di Professori: Ant. Belloni, Il Seicento; Milano, Vallarsi, s. a., S. 256. — Schack III, 440 ff. — P. Emiliani-Giudici, Storia della Letteratura italiana. Firenze 1855, II, 300 ff.

matik, ihre geistige Wesensform, findet in den Nachbildungen keinen Widerschein. Wie gewöhnlich bleiben die Nachahmungen in den grob sinnfälligen Äußerlichkeiten, den starken spannenden Effekten haften und übertreiben sie.

Nach dem Muster der spanischen Exposition[1]) macht uns Savaro in den für die eigentliche Handlung unwichtigen ersten Szenen mit den Charakteren bekannt. Maria wünscht die Freiheit, doch ohne den Tod ihrer Gegnerin; der leidenschaftlich in Maria verliebte Herzog von Norfolk aber will sie befreien und rächen, sollte er auch seine Königin ermorden müssen. Murray, der böse Dämon der tragischen Vorgänge, spinnt mit Unterstützung seines Vertrauten Morton aus Ehrgeiz schwarze Intrigen. Elisabeth möchte sich Marias gern entledigen, aber fürchtet den bösen Schein. Leicester, verliebt in Maria und geliebt von Elisabeth, will die Neigung seiner Königin nutzen und sucht sie zur Freilassung Marias zu veranlassen. Isabella von Lesley sieht eifersüchtig die Gunstbezeigungen, die Elisabeth an Leicester verschwendet. Visconte Herino und Sigisberto Hamilton, blind leidenschaftliche Anhänger Marias, sind in steter Bereitschaft, Elisabeth zu ermorden. Sie verschwören sich mit Norfolk, dessen große geschichtliche Verschwörung hier sehr dürftig abgefertigt wird. — Murray hat Leicesters ehrgeizige Absichten erfahren, sucht listig die Gesinnung seiner Schwester zu ergründen, reizt die Eifersucht der Lesley und offenbart schließlich seine Entdeckungen der Königin Elisabeth. Die vorauszusehenden Folgen sind heftige Eifersuchtsszenen, aus denen Leicester sich nur mit Mühe herausziehen kann. — Isabella von Lesley will Marias Absichten von Grund aus erforschen und stellt ihr in dieser Absicht eine Theorie über das Schöne vor: „Quel solo e bello che allettando piace, piacendo alletta ecc.“ Aber Maria vermöchte nur dann sich einem Liebesglück hingeben und eine Ehe eingehen, wenn sie die ersehnte Freiheit wieder erlangen könnte.

Im Schloßgarten lauern Sigisberto und Herino in meuchlerischer Absicht Murray auf. Ein sonderbarer Zufall führt dorthin auch Norfolk und Leicester, die Elisabeth ermorden wollen. In der Dunkelheit erkennen sie sich nicht und geraten in Kampf. Auf den Lärm eilt Elisabeth herbei, ruft nach Licht und befiehlt, die entflohenen Störenfriede sofort zu suchen.

Am folgenden Tage bemerken die Verschworenen den Irrtum. Herino und Sigisberto vermeinen dadurch alles gut zu machen, daß sie Murray vor Elisabeth des Mordversuchs an ihr beschuldigen. Doch Murray wendet die Anklage mit schwerwiegenden Gründen auf Leicester und Norfolk[2]), die sogleich statt Murrays in Fesseln gelegt und nach ihrem

[1]) Vgl. Ludwig a. a. O. — In den Inhaltsangaben der mir unerreichbar gebliebenen Stücke Savaros und Cellis folge ich wieder Colline. Vgl. oben S. 200.

[2]) Ein ähnliches Widerspiel von Klage und Gegenklage in Diamantes zweiter Jornada.

Schuldbekenntnis zum Tode verurteilt werden. Die gleichzeitige Entdeckung der Verschwörung Babingtons und Baillarts[1]) hat auch Marias Todesurteil zur Folge. Murray teilt es ihr mit. Kaum hat er die Unglückliche verlassen, so wird er von Herino und Hamilton ermordet. — Isabella von Lesley erdolcht sich nach leidenschaftlichen Klagen vor dem auf einem Tischchen ausgestellten Haupt ihres gerichteten Geliebten. Maria trägt auf dem Gang zur Richtstätte Herino die letzte Botschaft von ihrem starkmütigen Tod in Glaubenstreue an ihren Sohn auf. — Elisabeth schilt ungeduldig den Kapitän, der Maria eine kurze Frist zur Vorbereitung auf den Tod gelassen hat: „Ich tat's," entschuldigt sich der arme Teufel, „um sie die Todesqual noch länger empfinden zu lassen." Elisabeth atmet erst, als sie das in einem Nebengemach ausgestellte Haupt der gehaßten Nebenbuhlerin gesehen hat, mit grausamem Behagen im Gefühl der Sicherheit auf.

Eine komische Nebenhandlung fehlt. Doch gliedert sich die Handlung deutlich in ein Hauptspiel und Nebenspiel. In dem wieder in sich selbst gekreuzten Hauptspiel stehen Norfolk und Leicester gegen Elisabeth und Isabella, im Nebenspiel Herino und Hamilton gegen Murray und Morton. Murray, ein grundsätzlicher Bösewicht hat die führende, zwischen Haupt- und Nebenspiel vermittelnde Rolle. Infolge der Zersplitterung der die Handlung führenden Mächte und der Ausschaltung der passiven Hauptperson aus dem dramatischen Getriebe mangelt es dem Drama durchaus an planvollem Aufbau.

Savaro umgeht die in Diamantes Stück stark hervortretenden Konflikte natürlicher Gefühle und Leidenschaften mit den spitzfindig starren Forderungen der eigentümlich spanischen Sittlichkeitsbegriffe. Weder die Guten noch die Bösen verfangen sich in den Netzen dialektischer Grübelei: Dagegen sind

---

[1]) Die zeitliche Gleichsetzung der Verschwörung Norfolks (1569) und Babingtons (1586) ist bezeichnend für das sorglose Schalten dieser Dramatiker mit den geschichtlichen Tatsachen. — Der geschichtliche Leicester starb eines natürlichen Todes. Die Vermutung liegt nahe, daß auch hier Essex, und zwar eher der des spanischen Dramas (s. Anhang I) als der geschichtliche auf Leicesters Rolle eingewirkt hat. — Elisabeth selbst hatte 1563 ihren Günstling Leicester aus politischen Gründen der Schottenkönigin als Gatten angetragen. Maria erkannte, daß durch diese Verbindung ihr Thronfolgerecht in England zu sicherer Anerkennung kommen würde. Aber der Plan zerschlug sich endgültig, als Maria Leidenschaft für Darnley faßte und hoffte, durch die Ehe mit ihm ebenfalls ihr Thronrecht zu sichern, ohne sich der protestantischen Macht Englands zu verpflichten. Vgl. Dictionary of National Biography XVI 112ff.

die verwickelten Voraussetzungen der Handlung gesuchter, die mehr theatralischen als dramatischen Situationen gewaltsamer denn bei Diamante. Man beachte nur die letzte Szene der Isabella von Lesley und vergleiche Savaros Parkszene mit Eduardos zweitem Befreiungsversuch bei Diamante. Beide Auftritte ähneln sich im Verlauf höchst auffällig. Die beweglichere Szene Diamantes ruft mehr Augenblicksreize durch unerwartete wechselvolle Überraschungen hervor, während Savaros Szene, in der gleich drei Parteien mit Mordabsichten auftreten, nur auf eine grobe und plumpe Wirkung ausgeht. Doch ist es Savaro als Vorzug vor Diamante anzurechnen, daß er ein Hinschleppen der Handlung in Wiederholungen vermeidet und nach Entdeckung des Anschlags Norfolks und Leicesters sogleich durch das, freilich offenbar unvorbereitete Nebenmotiv der Babingtonverschwörung zur Katastrophe drängt. — Maria hat wieder auf die Entwickelung der Handlung nicht den geringsten Einfluß; sie ist nicht handelnde Person, sondern nur die Person, um die im Drama gehandelt wird. Der Ausgang ist niederdrückend und soll empören. Statt Marias Verklärung zeigt er Elisabeth in verabscheuenswertester Bosheit.

Noch minderwertiger als Savaros im ganzen unerfreuliches Stück ist nach Collines Urteil das Werk des Horatio Celli, dessen Titelbezeichnung „Tragedia“ geradezu eine Ironie sei. Das Drama umfaßt einen noch längeren Zeitraum als das vorhergehende; es beginnt mit Marias Flucht von Lochleven (1568). Norfolks Verschwörung spielt nicht hinein, und die Babingtons behauptet das Feld. Die damals sehr verbreitete, katholischtendenziös verfärbte Geschichte Marias in der „Cour sainte“ (Aula sancta) des Jesuiten Caussin[1]) ist die Quelle des Stückes. Doch entnimmt ihr Celli nur wenig belangreiche Äußerlichkeiten. — Ein kurzer allegorischer Prolog geht dem Drama voraus.

Unschuld und Ungerechtigkeit streiten in schlechten Versen um Marias Befreiung oder Tod. Die göttliche Liebe kommt herab und löst

[1]) Historia di Maria Stuarda Regina di Francia e Scozia de P. Nicolò Caussino . . . portata dal Francese nell' Italiano dal P. Carlantonio Berardi . . . In Bologna e in Bassano per Gio. Antonio Remondini . . . 12°. — In Milano 1645. 12°. pp. 163. — In Bologna 1645, 12°. — In Bologna, Carlo Zenero 1648. 12°.

den Streit: Maria wird das Martyrium leiden, um dann zu den Freuden des Paradieses einzugehen. Nach diesem Spruch sinkt die Ungerechtigkeit in den Abgrund und die Handlung beginnt.

Die Szene stellt den See Levino (Lochleven) dar: „Maria Stuart schickt ein am Ufer gelandetes Fahrzeug zurück.“ Visconte Herino hat die Flucht begünstigt und zu Marias Schutze ein Aufgebot von 4000 Mann zusammengebracht.[1]) Er naht mit einer Laterne. Maria folgt ihm. — Die nächste, auffällig an Roulers' ersten Auftritt nach dem Prolog gemahnende Szene spielt bei Tagesanbruch in Elisabeths Schlosse. Die Königin ist schon auf; die Furcht vor der Stuart aus dem Bewußtsein, daß ihr der Thron Englands nicht rechtmäßig gehöre, ließ ihr schon geraume Zeit nicht Ruh und Frieden. In aller Frühe kommt Leicester, der höflich in einer zwar der Situation entsprechenden, dennoch bizarr marinesken Metapher sich schmutzgrauen Morgendünsten, Elisabeth aber der Sonne und Morgenröte vergleicht. Der Günstling tröstet die Königin mit der Hoffnung, daß die Leiden der langen Gefangenschaft Marias baldigen Tod erwarten ließen. In diesem Augenblick meldet ein Bote Marias Flucht aus Schottland. Babington verteidigt vor Elisabeth Marias Unschuld gegen alle verleumderischen Anklagen. Aber Elisabeth hält sich nicht für sicher, wenn sie nicht auf irgend eine Weise Maria in ihre Gewalt bekommen kann. In dieser tückischen Absicht beschließt sie mit Leicester, der Schottenkönigin brieflich ihren Schutz anzubieten.

Nun setzt die komische Nebenhandlung ein. Rosetta, die den schönen Narciso liebt, gibt Babingtons albernem Diener Fagotto nach seiner Liebeserklärung statt des erbetenen Kusses eine Ohrfeige. Leicester bittet Elisabeths würdige Amme Degnamerita vergeblich, seine Liebeswerbung um Elisabeth zu unterstützen. Doch dem schönen Narciso sucht die Amme mit paradoxen Metaphern einzureden, daß es süß sei, mit alten Weibern zu liebeln. Narciso lacht sie aus.

Plötzlich hört man aus dem Hintergrunde Trompeten und Trommeln, und Rufe: „Empörer! Schurken! Welche Ruchlosigkeit gegen Eure Königin! — O Gott! ich bin tot! Himmel, zu Hilfe!“ — und Marias ängstlichen Ruf: „Weh! gar mein Bruder lechzt tyrannisch nach meinem Blute.“ Während Graf Seton in hitzigem Gefecht Maria gegen Murray verteidigt, kommt ein Kavalier von Elisabeth und rettet Maria, die Elisabeths brieflicher Einladung trotz des Abratens ihrer Anhänger folgt.

Im zweiten Akt behauptet, ähnlich wie Eduardo in Diamantes zweiter Jornada, Babington unablässig vor Elisabeth der Stuart Unschuld. Indessen kündigt ein Bote ihre Ankunft an. Maria wirft sich Elisabeth zu Füßen, erzählt ihre Leiden und fleht um Hilfe. Elisabeth antwortet: „Maria! als Schwester bemitleide ich dein Mißgeschick, als Königin freue ich mich, deine Verbrechen gestraft zu sehen; als Elisabeth

---

[1]) Nach Caussin, vgl. Jebb II, 65. Dort ist aber als Marias Beschützer Seton genannt, Herino (Herries) erst später (S. 67) als Verteidiger Marias vor der Yorker Konferenz.

liebe ich dich als Unschuldige, als Richterin erkenne ich dich schuldig — es tut mir leid, daß du an meinen Hof gerade zu einer Zeit kommst, wo ich dich nur mit Strenge aufnehmen kann." Maria wird gefangen genommen. — Einer überspannten und gezierten Liebesszene zwischen Babington und Marias Hofdame Queneda[1]) folgt eine (wohl derbere) zwischen Narciso und Rosetta. — Baillart und Babington[2]) beschließen voll Entrüstung über das heimtückische Vorgehen der Elisabeth sie zu töten und die Stuart auf den Thron zu setzen.

Elisabeth beklagt sich bei Leicester, daß die zur Verurteilung Marias erwählten Mitglieder des Unterhauses die angeklagte Königin für unschuldig erklärt haben.[3]) Leicester verspricht ihr, daß er sich um Verweisung des Prozesses an den Gran Consiglio Inglese bemühen werde. Von diesem sei Marias Verurteilung sicher zu erwarten. — Der „Plumpsack" Fagotto gibt einen ihm von Babington anvertrauten Brief, in welchem Ziel und Plan der Verschwörung auseinandergesetzt ist, in seiner Dummheit an die falsche Adresse, an Murray.[4]) Während dieser noch den Vernichtungsplan gegen seine Schwester überdenkt, tötet ihn ein Pistolenschuß, man weiß nicht woher.[5]) Elisabeth kommt heraus und befiehlt dem Capitano di giustizia, sofort den Schuldigen ausfindig zu machen und festzunehmen.

Im Schlußakt werden Babington und Baillart verhaftet und hingerichtet. Rosetta und Narciso fahren in ihrem Liebesgeschwätz fort. Fagotto wird ins Gefängnis geworfen, aber bald in seine Heimat zurückgeschickt. — Elisabeth heuchelt Widerstreben gegen den Richterspruch über Maria; allein geblieben, spottet sie: „Einfältiger Graf, wenig erfahren in der Schule der Politik — nur weil ich nicht verraten wollte, wie sehr erwünscht mir meiner Base Tod ist, zeigte ich mich dem Urteil aufs äußerste abgeneigt . . . Wer sich nicht zu verstellen weiß, verdient auch nicht zu herrschen." — Leicester meldet Maria das Urteil. Sie dankt ihm dafür und begrüßt den Tod als Erlösung vom Leid. In diesem Sinne tröstet sie auf dem Gang zum Schafott ihre weinenden Diener. Am Schlusse des Dramas klagt die Queneda vor dem in schwarz behangenem Gemach auf einem Tischchen ausgestellten Haupt ihrer gerichteten Herrin und preist sie selig.

Zwei Situationen in diesem Stücke erinnern deutlich an Diamante: Der Überfall Marias am Ende des ersten und die Begegnung der Königinnen am Anfang des zweiten Aktes. Die

---

[1]) In kurzen abgebrochenen Wechselreden, wie sie auch Andrea Cicognini liebte, der fruchtbarste italienische Dramatiker dieser Epoche.

[2]) Vgl. Caussin, bei Jebb II, 83f. „Coujuration contre Elisabeth."

[3]) Caussin (Jebb II, 71).

[4]) Vgl. Diamante, oben S. 199.

[5]) Vgl. Caussin (Jebb II, 75): „Jugement de Dieu sur l'impie Murray."

Ähnlichkeit der Überfallszenen ist so groß, daß ich unmittelbare Entlehnung annehmen möchte. Meines Erachtens ist unzweifelhaft Celli der Nachahmer. Auch Colline sagt: Chi sa che questa Maria Stuarda non sia un raffazzonamento dalla spagnuolo? Bei Diamante ist die Szene ein wesentliches Glied der Handlung, sie ist vorbereitet durch Marias Brief an Elisabeth; die Bangigkeit der flüchtigen Königin leitet stimmungsvoll zu der erschreckenden Lärmszene über; der ritterlich übereifrige Eduardo verrät dabei seine Liebe zu Maria. Weder dies dramatisch richtige Motiv, noch die Begründung und Vermittelung der Szene findet man bei Celli. Seine Überfallszene ist nur eine grob in platte Scherze hineinplatzende grelle Überraschung. Das kennzeichnet den Auftritt als erborgten, dabei übertriebenen Theatereffekt. Die allgemeine Lage der damaligen dramatischen Kunst Italiens spricht laut gegen Cellis Originalität. Dagegen bedeutet es wenig, daß Diamantes Drama in der Sammlung seiner Comedias erst neun Jahre nach Cellis Stück im Druck erschien.[1]) Zu ungunsten Cellis fällt auch ein Vergleich seiner Königinnenbegegnung mit Diamantes erstem Aktschluß aus. Der Auftritt ist in beiden Stücken an den Anfang der Handlung gesetzt. An dieser Stelle kann er noch keinen starken dramatischen Konflikt bringen, schon weil sonst der Stoff für die vorgeschriebenen folgenden zwei Akte knapp würde. In maßvoll abgetönter Ruhe spielt sich Diamantes Auftritt ab, indem er nur feine, für die Handlung bedeutsame psychologische Züge an Eduardo und Elisabeth enthüllt. Ein Stachel der Eifersucht verwundet Elisabeth leise und bleibt lose haften; im folgenden wird ihr Verdacht zur Leidenschaft gesteigert. Das Motiv der Eifersucht hat Celli aber ganz ausgeschaltet. Der Bastard Elisabeth fürchtet nur um seinen Thron. Elisabeths Feindschaft gegen Maria aus diesem Grunde ist von vornherein, keiner Steigerung mehr fähig, ausgesprochen. Dennoch brauchte die Königinnenbegegnung nicht mit einem so plumpen Gewaltstreich heuchlerischer Dialektik zu enden. Von dramatischem Aufbau lohnt sich bei Cellis Stück nicht zu reden; es ist eine tendenziöse

[1]) Vgl. Schack II, 147f., 179f. Prölß I, 2, 243. — Auch Savaros Szene im Schloßgarten (s. oben S. 201) bin ich versucht, aus denselben Gründen für eine Entlehnung von Diamante zu halten.

Kette greller Effektszenen, die gegen das grenzenlos boshafte und brutale Gegenspiel entrüsten sollen.

Die Dramen dieser Gruppe berühren sich im Gesamteindruck, in der Stimmung des Ausganges besonders mit den älteren Renaissance- und sämtlichen Ordensschuldramen.[1]) Aber sie sind keine reinen Märtyrertragödien mehr. Nicht mehr um das Ideal des Glaubens wird in ihnen hauptsächlich gekämpft, dramatischer Dialog und tragischer Konflikt beruhen nicht auf dem religiösen Gegensatz der Spieler und Gegenspieler. Maria kommt nicht in die Lage, ihren Glauben verteidigen zu müssen oder auch nur für ihn zu handeln, und sie fällt nicht, nur weil sie den Katholizismus behauptet. Auch das politische Motiv des strittigen Rechts auf den englischen Thron kommt nur bei Celli zu stärkerer Geltung, bloß angedeutet ist es bei Diamante, bei Savaro fehlt es anscheinend.

Als die treibenden Motive der Handlung erscheinen nun bei Diamante und Savaro stark hervortretend die allgemein menschlichen Leidenschaften Liebe und Eifersucht, und in der grotesk romanhaften Verunstaltung des geschichtlichen Stoffes ist Marias Religion kein dramatisch notwendiges oder auch nur dramatisch wirksames Motiv der Handlung, sondern nur ein Vorwand zu tendenziöser Verklärung der Hauptperson. In Cellis trocken zusammengestücktem Machwerk stoßen überhaupt nicht Überzeugungen und tiefe Gefühlsmächte aneinander, sondern wie in den ausgesprochenen Tendenzdramen steht der schlechthin als gut hingestellten Passivität der Maria und einer unzulänglichen kaum hervortretenden Bestrebung für sie das absolut böse Wollen des verworfenen Gegenspiels mit erdrückender Übermacht in höchst ungleichem Kampf entgegen. Es stellt sich nur mehr durch seine äußere Mache in eine Reihe mit Diamante und Savaro.

Diesen Stücken würden sich vermutlich noch folgende zwei anschließen: „Maria Stuarda Dramma tragico. In Palermo per Pietro dell' Isola, 1672 in 12. — Composto da Anselmo Sansone di Mazzara“[2]) und „L'invitta Costanza della Eroina della

[1]) Siehe oben S. 181 ff. — Geistesleben und Literatur Italiens wurde im 17. Jahrhundert wenigstens mittelbar stark vom Jesuitismus beeinflußt.

[2]) Vgl. Allacci, Sp. 503; B. Croce, Append. 3. Im Quadrio u. a. fand ich über Sansone di Mazzara nichts.

Scozia. Opera Morale (in prosa). In Venezia, per Domenico Lovisa. 1702 in 12 — di Suor Maria Costanza Pavin, Veneziana, Monaca di San Girolamo di Venezia." [1]) Ich vermochte indessen von beiden keine Spur aufzufinden.

An Abenteuerlichkeit und Ungeheuerlichkeit der Handlung, an Zahl überraschender und aufragender Effekte überbietet weit alle in diesem Abschnitt behandelten Dramen „La Barbarie del Caso, Tragedia di Domenico **Giliberti** Consecrata agli Illustriss. etc. Federico Cornaro ed Agostino Morosini e dall' Accademia dei signori Angostiati rappresentata in Murano nel MDCLXIV — Venezia, 1664 per Francesco Valvasense. (Musik von Pietro Molinari.)

Schon die Schauplätze und Maschinen dieser Oper kennzeichnen die Art der Handlung: Carcere in Isola con Ponte e Pontile, la Reggia della Poesia, la Camera dell' Udienza regale d'Inghilterra, la sala del Consiglio Inglese, i gabinetti reali, l'incendio del luogo di delizie — — un mare dalle cui onde sorgono ballanti le ninfe, un gruppo di spiriti che portano in aria la vecchia usw. — Im Prolog streiten Furcht und Mitleid um den Vorrang im Drama; sie losen auf gerade und ungerade: das Mitleid gewinnt. König Jakob I. sucht unter dem Namen Hamilton als Narr verkleidet seine Mutter zu befreien. [2]) Paulet ist ein buckliger Hanswurst, die Kennedy eine in den jungen Pagen Melvin verliebte komische Alte. Elisabeth will Maria befreien und bemüht sich sogar, einen Gatten für sie zu finden. Leider entdeckt sie einige Verschwörungen, die allen guten Absichten und Aussichten ein Ende machen. Im Sitzungssaal des Staatsrats, vor dem Maria verurteilt werden soll, erscheint oben eine Hand und schreibt in leuchtenden Lettern: Maria ist unschuldig. Man entdeckt, daß ein Page sich diesen Streich erlaubt hat. Und noch mehr des Unglaublichsten setzt uns der findige Librettist vor: Geistererscheinungen, wunderbare Feuerwerke, Elisabeth als Maria verkleidet und umgekehrt usw.

Das ist der Typus der venezianischen Oper: eine Darstellung von Liebeshändeln mit komischen Figuren und etwas Staatsaktion und augenblendenden Effekten versetzt. Eine nähere Charakterisierung der Gattung und Einordnung des Stückes in

---

[1]) Vgl. Allacci 467. In Quadrio II. Teil 1, S. 384 wird die Suor Maria Costanza Pavina (!) erwähnt in dem Abschnitt: Annoveransi alquante Raccolte, che di Volgari Poesie ha l'Italia: „Veneziana, vivente, Monaca di San Gerolamo, dove entrò d'anni 5."

[2]) Dies Motiv läßt eine Beziehung des Neuburg-Eichstätter Jesuitendramas zu Gilibertis Oper nicht ausgeschlossen erscheinen.

ihre Entwickelung muß ich mir für eine spätere besondere Darstellung der Geschichte des Maria Stuart-Stoffes in der Oper versparen.

Quadrio (V, 473) nennt den Verfasser des wüsten dramma per musica nicht wie Colline und Croce „Giliberti“, sondern „Domenico Giberti[1]) da Murano“; er ist unzweifelhaft identisch mit dem Sekretär des 1651 zur Regierung gekommenen friedliebenden Kurfürsten Ferdinand Maria von Bayern; Reinhardstoettner[2]) nennt den theaterkundigen Priester aus Venedig Gisberti, „das Urbild eines Hofdichters“; der gründliche Forscher führt aber La Barbarie del Caso nicht an; ebenso Rudhart's Geschichte der Oper am Hofe zu München (Freising 1865).

Nichts Näheres weiß ich anzugeben zu der Aufzeichnung in Corrado Ricci: I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII Storia aneddotica, Bologna 1888, Appendice I (Gli spettacoli di Bologna 1600—1800) S. 419: **1718** nell' oratorio dei PP. di Galliera si cantò LA MORTE DI MARIA STUARD musica di Lodovico Filippo Laurenti [erhalten im Lic. mus. bol. 2664] ed I GIUOCHI DI SANSONE di P. P. Laurenti.

V. Maria Stuart in der französischen Tragödie.

„Quelque soit le sort qui m'accable,
Mon cœur saura le soutenir.
Infortunée et non coupable
Je prends pour juge l'avenir.
Perfide et barbare ennemie,
On détestera tes fureurs,
Et sur la tombe de Marie
La pitié versera des pleurs.“

[Florian, Complainte de la reine Marie,
Œuvres complètes VII, Leipz. 1826, S. 63 f.]

Die in heftigen Affekten ausströmenden, in überspannten Wechselwirkungen zu Entschlüssen und Taten fortreißenden Leidenschaften der spanischen Dramatik, Liebe und Ehre, wurden Seele und Gegenstand der klassicistischen Tragödie Frank-

[1]) Ebenso schreibt Fr. Wilh. Marpurg, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, Berlin 1756, II, 439 (Musik von Mollinari [!]), nach „Le Glorie della Poesia e della musica . . . di Venezia.“

[2]) Jahrbuch für Münchener Geschichte I 1887, S. 94, 106, 113 ff., 163—166.

reichs. Der Typus der französischen Tragédie des 17. und 18. Jahrhunderts steht daher in gewaltigem Gegensatz zu den Tragödien eines Montchrestien und der italienischen und holländischen Renaissancedramatiker, die hauptsächlich nur passive Leidenschaften schilderten, Todeskämpfe unrettbarer Opfer, leidende Helden, die nur zu klagen und zu sterben wußten. In Corneilles „Cid" wurde Alexandre Hardys dunkles Streben zur bewußten Tat, die tastenden Versuche zur klar abgerundeten Kunstform. Im Regelzwang der drei Einheiten wurde die breit verzweigte Handlung der spanischen Comedia auf das Wesentliche beschränkt, alle Episoden, Zufälle, Verkleidungen, Verwechselungen, alle nur die Einbildungskraft unterhaltenden Äußerlichkeiten ausgemerzt. Die so in klarer Anordnung eng umgrenzte Handlung kann sich nur mehr noch nach der Tiefe entwickeln. Die Motive der Handlung werden in die Charaktere verlegt, der künstlerische Reiz des Dramas wird im gemessenen Spiel eines psychologischen Triebwerks gesucht; alle Verwickelungen sind sittlicher Natur. Die notwendigsten äußeren Ereignisse und Taten bieten Anlaß, die fest auf sich beruhenden Charaktere zu Willensäußerungen, in Widerstreit der Affekte gleichmäßig berechtigter starker Gefühle, von Liebe und Pflicht, Leidenschaft und Ehre, zu versetzen; sie stellen sich nicht als Folgerungen unberechenbarer Zufälle dar, sondern als Wirkungen eines selbstbewußten, überlegten Wollens, das über alle Hindernisse hinweg nach Erfüllung einer von der Vernunft gebotenen Pflicht strebt. Die Tragédie wirkt nicht durch die Mittel der Phantasie; diese wird ausgeschaltet und durch Verstand und Überlegung ersetzt. Die Leidenschaften werden des harten Glanzes der national-spanischen Farbe entkleidet, so daß sie als abgezogene Begriffe allgemein menschlicher Empfindungen in milderem Lichte erscheinen.

Mit dieser Beschränkung gleicht die klassicistische Tragédie gewissermaßen den eigentümlichen Gehalt der spanischen Comedia, das Widerspiel heftiger Leidenschaften, der engen und festen Kunstform des Renaissancedramas an. Für die innerlichen Beziehungen der Tragédie zur spanischen Comedia[1]) bietet auch

[1]) Neuerdings vortrefflich dargelegt von E. Martinenche a. a. O. Vgl. auch R. Doumic, Le drame espagnol et notre théâtre classique (Revue des deux Mondes 15. II. 1901).

die Geschichte des Maria Stuart-Stoffes insofern einen kleinen mittelbar beweisenden Beitrag, als das typische Grundmotiv der spanisch-italienischen Maria Stuartdramen sich in allen französischen Tragödien über denselben Gegenstand findet. Ein englischer Lord, von Elisabeth geliebt, ist leidenschaftlicher Liebhaber Marias und erstrebt ihre Befreiung, die ein ehrgeiziger Intrigant zu vereiteln bemüht ist. Daraus ergeben sich hier wie dort die gleichen Konflikte der Leidenschaften. Nur wird das Pathos der Affekte der Liebe und Eifersucht unter der Herrschaft des Verstandes kälter. Es spiegelt nicht mehr die Glut spanischer Leidenschaft, die dem Taumel der Empfindsamkeit allen Aberwitz der überreizten Einbildungskraft beimischte, sondern hält sich in den gemesseneren, glatt gekünstelten Formen der galanten Liebesspielereien, wie sie die Salons, die so lange die französische Literatur beherrschten, in pedantisch gezierter Gesetzmäßigkeit übten. Die geschichtlichen, in Verhältnissen und Charakteren einzigartigen Voraussetzungen der Katastrophe werden ganz vernachlässigt oder verunstaltet; man legt ihr frei erfundene allgemein-menschliche Motive als wesentlichen Inhalt der Handlung und unmittelbare Ursachen unter oder nützt dazu übertreibend tatsächlich nur sehr mittelbar zu Marias Untergang wirkende Einzelheiten der Überlieferung.

Drei Jahre nach dem „Cid“ erschien „Marie Stvard Reyne d'Escosse, tragedie de Monsieur Regnavlt à Paris, chez Toussainct Qvinet au Palais . . . (1639)[1]). Das Titelblatt zeigt in roher Geschmacklosigkeit Marias Hinrichtung: der Henker holt zum dritten Schlage aus. Das Stück ist das Erstlingswerk des wenig bekannten Verfassers, eines der mittelmäßigen Erzeugnisse, welche die Vorliebe Richelieus für das Theater im vierten

[1]) XVI + 107 SS. 4°. Im Exemplar der Bayr. Hof- und Staatsbibl. München (Sign. 4°. Po. gall. 127; Sammelband mit vier Dramen) ist S. 101/2 fälschlich nach S. 104/5 geheftet und falsch paginiert. — Beauchamp, Recherches sur les théâtres de France, Paris 1735, II, 163 fügt den Titel hinzu: „ach(evé) d'imp. le 29. XII. 1639. troisième édition du 30. septembre 1640. Der Catalogue des livres de la bibliothèque de feu M. le Duc de la Vallière, Paris 1788, V, 64, Nr. 17513 verzeichnet noch: Théatre de Regnault, 1641 & 1642 in-4. (Marie Stuard, Reyne d'Ecosse, trag. Paris, Quinet 1641. — Blanche de Bourbon, Reyne d'Espagne, trag. com. Paris, Quinet 1642).

Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in besonders großer Zahl erstehen ließ.[1]) Der Minister, der mit eigenen dramatischen Plänen die „fünf Autoren" beschäftigte, hatte in seinem Palaste zwei Bühnen eingerichtet, unterstützte Talente[2]) und Schauspielertruppen und verminderte so das erniedrigende Vorurteil der Vornehmen gegen Dichter und Darsteller. In ehrgeizigem Streben nach des Kardinals Beifall und Gunst wandten sich daher alle dichterisch Begabten dem Drama zu.[3])

Regnault betont in seiner Widmung der Maria Stuarttragödie an Richelieu mit Stolz, daß der Minister bei der Vorstellung die Tränen nicht hätte zurückhalten können. Und in der Apologie de la Reyne d'Ecosse au Lecteur versichert er, „que sa (der Tragödie) lecture ny sa representation n'ont pas mal reüssy, puis qu'elles ont tiré des larmes des premiers, & des plus beaux yeux de la France." Das läßt vermuten, daß der Dichter das Stück auch den Damen des Hofes mit Erfolg vorgelesen hat. Er verteidigt die Unschuld seiner Heldin, der man nur ein Übermaß von Güte vorwerfen könne, durch Berufung auf Autoritäten wie Ronsard, die französischen Gesandten Bellièvre, La Guesle[4]), de la Motteaigron, de l'Aubepine, deren hochherzige Schutzreden jetzt sogar in England die Söhne der erbittersten Gegner Marias zu ihrer Verteidigung veranlaßten, die Gedächtnisrede des Kardinals du Perron, die Schriften Blackwoods, Florimond de Remonds, Caussins und Hilarions[5]);

[1]) Das Jahr 1639 ist mit etwa 21 Stücken das fruchtbarste. Vgl. J. Caro, Richelieu und das franz. Drama (Progr. d. Realsch. d. Israelit. Relig.-Ges. in Frankfurt a. M.) 1891, S. 8. — Parfaict, Hist. du Théâtre Français. Paris 1746, VI, 58.

[2]) Vgl. Dussieux, Le Cardinal Richelieu, Paris 1886, S. 242ff. und 312. Regnault fand ich hier und in vielen andern einschlägigen Schriften nicht erwähnt.

[3]) Vgl. Pelisson et d'Olivet, Hist. de l'acad. franç. Paris 1858, I, 81.

[4]) 1557—1612; schrieb u. a.: Remontrances faites par Jacques de La Guesle au nom du roi, à Élizabeth, reine d'Angleterre, pour Marie, reine d'Écosse. (Vgl. Nouv. Biogr. Gén. Paris 1859. XLVIII, 868.)

[5]) Hilarion de Coste, Minimenmönch (1595—1661) schrieb: „Eloges des Dames illustres und Eloges & les vies des Reines, des Princesses, des Dames illustres en Piété, en courage & en doctrine, welches Werk von dem vorhergehenden unterschieden ist, wie denn auch jenes eigentlich folgenden Titel führt: Hist. catholique, où sont décrites les vies, faits & actions héroiques & signalées des hommes & Dames illustres etc." (Jöcher). Die Werke waren mir unzugänglich.

selbst Buchanan, dessen großes Genie nur zu satirisch gewesen sei, hätte auf seinem Totenbette Maria loben müssen und dadurch ein unumstößliches Zeugnis für ihre Tugend abgelegt. Das ist nicht mehr die leidenschaftliche Rhetorik eines fanatischen Eiferers für das Recht der königlichen Glaubenszeugin, gegen die gesetzlose Vergewaltigung der Repräsentantin einer politischen Weltpartei, sondern der in gewandter Glätte kühler zurückhaltende Ausdruck mitleidsvoll sanfterer Teilnahme eines gebildeten Weltmannes für die Leiden eines unglücklichen Weibes, einer unschuldig verfolgten Tugend. Nur aus dieser ruhiger abgeklärten Stimmung[1]), schon aus dem Geist religiöser Duldung, den gerade sein Gönner Richelieu so viel als möglich festhielt, will er in mehr allgemein menschlichem Sinne Marias Unschuld nach den angeführten Autoren im Drama verteidigen. Durch den Hinweis auf die zeitgenössischen Gewährsmänner hält er sich der üblichen Auseinandersetzung des Stoffes für überhoben; ein so bekannter Gegenstand bedürfe keiner Erläuterung: „ce seroit expliquer l'Histoire en l'Histoire mesme, car quoy que ie me sois attaché particulierement à la matiere, i'ay disposé mon Poëme en telle sorte qu'il ne faut que l'ouyr, ou le lire pour le comprēdre. Les recits y sont en leur lieux, tu n'y trouueras point de liaisons superfluës, ny d'Episodes qui n'y soient nécessaires, les actions faites auparavant la Scene, y sont racontées sans aucune alteration ou déguysement de la vérité de mon subiet." Man hört deutlich die selbstgefällige Befriedigung des dramatischen Anfängers herausklingen, der sich schmeichelt, dem

[1]) „Les Libertins sous Richelieu" (Rev. d'hist. littéraire de la France III, 542) sont en parfait accord sur le scepticisme, l'empirisme, le culte de la nature, la soumission à ses lois, l'admiration des Essais, devenus le breviaire des honnêtes gens. Ils ont des partis pris, ils se rallient momentanément autour d'une idée ou d'un nom. Par exemple, ils s'engouent de Julien l'Apostat, ennemi du christianisme. Déjà Montaigne avait vanté ses mérites. A leur tour le célèbrent Naudé, La Mothe le Vayer. Ils le déclarent „fort légal, homme de bien moralement et grand politique." Le leur reproche-t-on? La réplique est prête: „Les dévots disent toute sorte de bien de Marie Stuart, dont la conduite n'était pas dans les règles." (Naudaeana p. 98.) Das deutet den kühlen Skeptizismus an, mit dem die gebildete französische Gesellschaft schon damals dem Maria Stuart-Stoff gegenüberstand. Auch an Montchrestien ist zu erinnern.

neuen Geschmack für die reine, streng geschlossene Tragédie gegenüber der durch den Cidstreit verdrängten episodenreichen und romanesken Tragikomödie[1]) entsprochen zu haben. Regnault fürchtet ungerechte übelwollende Kritiker, die sein Stück verurteilen wollen, ehe sie es gehört haben; er bittet daher unter Hinweis auf seine Jugend um Vorurteilslosigkeit, ohne sich vorgeblich Beeinflussung der Leser deshalb anzumaßen, weil mehrere das Werk gutgeheißen hätten. Der Vorrede folgen elf zumeist sehr preziös schwülstige Lobgedichte, allen voran ein Epigramm von Rotrou in inhaltlich etwas platten, aber nicht übel klingenden Versen. Sämtliche Gedichte geben Regnault einstimmig die schmeichelhafte Versicherung[2]), sein Drama stelle die Geschichte der Maria Stuart vortrefflich dar. Im Stücke selbst jedoch erscheinen Ereignisse und Charaktere nur in schattenhaften Umrissen. Den auch von Regnault vorweg in Anspruch genommenen geschichtlichen Realismus findet man ebensowenig wie bei Corneille, der die geschichtliche Wahrheit gleichfalls entstellt und nur als Mittel zu größerer Wahrscheinlichkeit nutzt, in Hereinziehung kleinlicher Einzelheiten mehr Stützen für die Illusion als Wirklichkeitsschilderung sucht, tatsächliche Irrtümer begeht und falsche Farben einsetzt. Schon eine alte Kritik (Parfaict a. a. O.) findet es anstößig, daß Regnault seine christliche Königin, die am Ende zu Gott betet, ihr Sohn möge die Ketzerei niederschlagen, den unvermeidlichen Tod aus einem Traum von antik heidnischen Opferauspizien vorahnen läßt. Vordeutungen waren ein sehr beliebtes Motiv[3]); da die antiken

[1]) Richelieu selbst war im Grunde ein Freund der Tragikomödie, beförderte jedoch im Gegensatz zu seinen eigentlichen Zwecken ohne Absicht durch die von ihm hervorgerufenen, die Einheiten stark betonenden „sentiments de l'Academie sur la Tragicomédie du Cid“ das Emporkommen der Tragédie. Vgl. Caro a. a. O. 18ff.

[2]) Als Verfasser der übrigen Epigramme, Sonette usw. zeichnen: Povcet de Montavban. (Vgl. Biblioth. dv Théatre François depuis son origine . . . A Dresde chez Michel Groell 1768, III, 40), gest. 1685; Gillet de la Tessonerie, geb. 1620 (vgl. ebda. III, 15), Avice (?), Choppin (?), Dv Pelletier (?), Sallebret (= Sallebray? vgl. ebendort III, 13), St. Germain (vgl. ebda. III, 16), De l'Isle (?), Le Comte (vgl. ebda. II, 320).

[3]) Einige Beispiele des Traummotivs in nicht antik heidnischen Dramen bieten Tristan l'Hermites „Marianne“, Corneilles „Polyeucte“ und Racines „Athalie.“

Stoffe in der älteren französischen Tragödie vorherrschten, erklärt sich die bezeichnete Stelle und andere Metaphern aus klassischer Vorstellungswelt in Regnaults Stück als Einfluß des üblichen Stils. Wie bei Montchrestien, doch seltener, sind christliche und antike Vorstellungen gemischt. So bittet z. B. Norfolk die „höchste Macht" um Verzeihung, „si ie blaspheme ici contre ta cognoissance; Il n'est de destins ny de fatales sœurs, Mes fautes seulement ont causé mes malheurs" (III, 4).[1]) Geradezu als Nachwirkung Montchrestiens dürfte wohl das Auftreten der Stände („les États; vgl. oben S. 114 und 116) in Regnaults Drama aufzufassen sein; freilich spielen sie hier nur in einer Szene (III, 2) eine untergeordnete Rolle als Richter Norfolks, nicht mehr die umfangreiche des Chores. Überhaupt steht Regnaults Stück mit seinen häufigen Deklamationsszenen noch der breiten lyrischen Rhetorik Montchrestiens nahe, wie reichhaltiger und bewegter auch der Handlungsinhalt ist.

Murray, Bösewicht aus Ehrgeiz, ist der Lenker der Entschließungen und Geschicke im Drama. Sein Genosse Kemt ist der Typus des hartgesottenen Theaterbösewichts, wie Riemers Morton. Seine übliche Rolle ist es, die Verleumdungen des erfinderischen Ränkeschmiedes zu bekräftigen, die letzten Trümpfe heuchlerisch wohlmeinender Überredungskünste auszuspielen (I, 2, IV, 1), um Elisabeth als Werkzeug zur Vernichtung der ausersehenen Opfer endgiltig zu gewinnen; nach jedem Erfolge muß er dem Kumpan mit verschmitztem Vergnügen glückwünschend die Hand schütteln (I, 3) oder dessen Gewissensregungen und ängstliche Zweifel skrupellos zuversichtlich fortschwatzen (III, 6).

Das ungefüge Gebäude der Handlung, die eine höchst mangelhaft motivierte Vorfabelerzählung[2]) Marias vor ihrem Bräutigam Norfolk einleitet, steht auf haltlos seichter Grundlage sehr unsicher. Die einfache und plumpe Intrige der beiden Schurken wird möglich durch eine recht fadenscheinige Voraussetzung; Leicester muß unerklärter Weise sein Versprechen nicht gehalten haben, Elisabeth vorsichtig von Norfolks Heiratsplan in Kenntnis zu setzen. So bringt Murray die Nachricht und hat es leicht, die eifersüchtige Elisabeth vom Hochverrat der Verlobten zu überzeugen. Er berichtet die Aussagen der eben in der Folter gestorbenen Sekretäre Marias, und überreicht zwei diesen abgenommene schwer belastende Briefe, die Elisabeth sofort als echt anerkennt. Sie spielt die

---

[1]) Zu Schillers Vers 2262 (Maria Stuart III, 4): „Es leben Götter, die den Hochmut rächen!" vgl. Bellermann, a. a. O. II, 233 und Düntzer, Erläuterungen zu den deutschen Klassikern 48. 49. Bändchen: Schillers Maria Stuart, 1892, S. 188.

[2]) Nach Caussin (siehe Jebb II, 65).

Schriftstücke vor Norfolk am Beginn des zweiten Aktes genau so aus wie bei Diamante (II)[1]) vor Eduardo, nur ist Regnaults Szene gröber und trockner. Norfolk faßt in der verzweifelten Wut gekränkter Unschuld wirklich den ihm untergeschobenen Plan, durch Elisabeths Sturz Maria und sich selbst zum Thron zu erheben. Die Intriganten ersticken die milden Regungen rückkehrender Liebe in Elisabeth, die Norfolk durch Verzeihung wiederzugewinnen hofft. Murray läßt mit niederträchtigem Spott den sich wehrenden Norfolk verhaften. Im dritten Akt wird der Gefangene vor die im Zimmer nebenan[2]) versammelten Stände gerufen und durch Murray verurteilt. Herrin (Herries) meldet Maria die sogleich vollzogene Hinrichtung, die das Volk mit Gewalt hat verhindern wollen.[3]) Murray wurde in dem Aufruhr ermordet. Nun drängt Kemt Elisabeth zur Verurteilung Marias, deren letzte Stunden mit den wichtigsten überlieferten Zügen wie bei Ruggieri, an den auch ein greller Zug (vgl. oben S. 107) in Melvins Katastrophenbericht erinnert, und bei Della Valle geschildert werden. Elisabeth läßt sich im Schlußakt zu dem vom französischen und schottischen Gesandten geforderten Widerruf des Urteils bereit finden — zu spät!

Wie bei Montchrestien steht die unmittelbare Charakteristik Elisabeths in einem gewissen Widerspruch zur mittelbaren. Sie hat Norfolk in versöhnlicher Stimmung Marias Freilassung versprochen. Aber diese fürchtet die Tücke und Heuchelei der Thronräuberin, der Tochter eines Verbrechens, die ungeachtet der Rechte Marias für legitim gelte: „Cette cruelle fille est digne de son père, Et des maux qu'il a faits d'où provient ma misère ... Car on a remarqué qu'vn lit incestueux N'a pû iamais produire vn enfant vertueux." Merkwürdig, daß die greuliche Fabel des Jesuiten Sanders auch hier noch als banale Sentenz im Sinn des antiken und biblischen Fluches der Blutschande wiederkehrt. In den Äußerungen des Charakters der Elisabeth findet man das von Maria entworfene schlimme Bild nicht ganz bestätigt. Die eigentliche Zeichnung ist unsicher schwankend und

---

[1]) Wie Diamante Corneilles Cid benutzte, konnte er auch Regnaults Drama gekannt haben. Dann hat er jedoch den Entlehnungen ein durchaus eigenartig feineres Gepräge gegeben.

[2]) Das Theater jener Zeit bewahrte noch die Tradition der alten Misterienbühne, die verschiedene Schauplätze gleichzeitig und nebeneinander darstellte. Diese Bühne setzt der Anfang des dritten Aktes Regnaults voraus. Vgl. F. Lotheissen, Gesch. der franz. Lit. im 17. Jahrh. Wien 1877—84, II, 380, R. Prölß, Gesch. des neueren Dramas. Lpz. 1881, II 1, das neuere Drama in Frankreich, S. 149f.

[3]) Melvin in III, 5: „i'ay veu près du Louure vn peuple qui cõsulte De faire en sa faueur exciter le tumulte."

zweideutig. Wir sehen Elisabeth zunächst in eifersüchtiger Wut über die Treulosigkeit des geliebten Günstlings; sie möchte erröten vor Scham, daß sie ihre Leidenschaft nicht besser bemeisterte und will den Verhaßten durch den Tod hindern, sich des Sieges über ihr Herz zu rühmen. Auch die hochverräterische Maria soll fallen: „Et par là paressons la fille de Henry!“ Von Versöhnlichkeit zeigt sie Norfolk gegenüber (II, 2) im Widerspruch zu dessen Erklärung im ersten Akt keine Spur. Sie weist vielmehr auf den alten Haß zwischen den Tudors und Stuarts hin, den sie schon mit der Muttermilch einsögen. Ihre persönliche Feindschaft gegen Maria begründet sie höchst merkwürdig: ein Instinkt gebe ihr eine natürliche Gewalt über die Gegnerin, „et comme sa prison la porte à me hayr Vn mouuement secret m'oblige à la trahyr.“ Doch kaum hat sie die Intriganten beauftragt, Norfolks Tod zu betreiben, als es sie sogleich reut, den Geliebten ruchloser Pläne verdächtigt zu haben. Noch unentschlossen entläßt sie die Schurken mit der Mahnung, nichts zu übereilen. Ihre unberechenbare Stimmung tritt deutlich IV, 1 zu Tage; furchtbar will sie Murrays Mörder strafen, aber Marias Tod zu beschließen, scheint ihr zugleich ein gefährlicher Staatsstreich. Sie fürchtet des Himmels Rache, sieht in Murrays Ende ein Warnungszeichen, willigt aber auf Kemts Drängen bald mit Bedauern um ihres Heiles und des Staatswohls willen ein, Maria am nächsten Tag hinrichten zu lassen. Mitleid und vernünftige Überlegung stimmt sie wieder zur Milde (V, 1), so daß wir ihren Schmerz in der Schlußszene als echt empfinden müssen. Sie ist also nicht die Furie, die man nach Marias Schilderung in ihr erwarten müßte, keine Verkörperung fanatischer Bosheit und Heuchelei, wie in einem Teil der Quellen Regnaults und in den nach ebendenselben verfaßten katholischen Tendenzdramen. Der Geist der französischen Tragödie ist ein anderer. Der Franzose, obzwar Katholik, vermenschlicht selbst eine Elisabeth; sie wird ein gemischter Charakter, mit dessen Schwächen edlere Züge aussöhnen. Sie wird nicht mehr als Ketzerin verschrien, ihre Grausamkeit nicht mehr als natürliche Äußerung ihres Ketzertums hingestellt. Das war in den Dramen des spanisch-italienischen Gestaltungstyps nicht zu beobachten.

Dagegen ist dort schon Maria Stuart nicht bloß ein ver-

klärter Schatten. Der abstrakte Schimmer übermenschlicher Erhabenheit, der in den Tendenzdramen die jeder Schwäche, jeden Makels irdischer Neigungen bare Dulderin ganz umfloß, verblaßt im spanischen Drama zu einem matten Heiligenschein. Die königliche Märtyrerin wird zum Weib und als solches, als unglückliche Liebende spricht sie an erster Stelle unser Gefühl an. So erweckt ihr Schicksal nicht so sehr und nicht mehr ausschließlich von bittrem Zornmut gegen ihre Verfolger getrübte Bewunderung, sondern reiner mitleidsvolle Herzensteilnahme. Diese beansprucht fast noch mehr als sie ihr Liebhaber Eduardo-Norfolk, dessen Ebenbild man in Regnaults Drama wiederfindet. Ein ritterlicher Verteidiger der Unschuld, wird er aus verletztem Rechtsgefühle Hochverräter. Marias mildes Gebot besänftigt ihn. Voll tiefen Ehrgefühls und edlen Stolzes verzichtet er fast mit hartnäckigem Eigensinn auf eine Rechtfertigung vor Murray. Er klagt über das grausame Mitleid, die treulose Untertänigkeit seiner Diener, die sich weigern, dem Henker zuvorzukommen und fügt sich endlich in Gottes Ratschluß, um durch den für seine Sünden verdienten Tod zur himmlischen Seligkeit einzugehen. Sein und Marias höchstes Glück und Ideal ist selbstlose Liebe; Maria möchte ihn fast zur Aufgabe seiner Neigung veranlassen, um sein Schicksal nicht an ihres zu ketten, wenn nicht Norfolk dadurch in bestürzte Verzweiflung an ihrer Liebe geriete, die sie ihm verweisen muß (I, 1). Des Geliebten Tod beklagt sie als den schwersten Schlag in ihrem leidvollen Leben (III, 7). Regnault läßt zum Unterschied von den Dramatikern der vorigen Gruppe den Nimbus der Glaubenszeugin Maria Stuart fast ganz verschwinden; alle wesentlichen Züge der Märtyrer- und Tendenztragödie fehlen seinem Drama. Nur das politisch-rechtliche Motiv zu Marias Tod scheidet er nicht ganz aus. Es tritt in schärferer Deutlichkeit aber erst im vierten Akt auf, nach der ersten Katastrophe, als Mittel zur Herbeiführung der zweiten. Das Stück zerfällt geradezu in zwei Tragödien, die fast ganz von allgemein menschlichen Leidenschaften, Liebe und Eifersucht, beherrschte, im dritten Akt regelrecht durch einen Botenbericht der Katastrophe abgeschlossene Norfolktragödie und die den vierten und fünften Akt füllende politische Intrigentragödie der Maria Stuart. Regnault vermochte die dramatischen Gegensätze nicht zu einem einzigen ernsten Konflikt zusammen-

zuballen, der über einen tragischen Umschwung zu einer Katastrophe für beide dramatisch wie tragisch eng verbundene Hauptpersonen zugleich führt. Das wäre freilich eine grobe Entstellung des Stoffes; aber wenn die Geschichte des Lebensendes der Maria Stuart schon zu einer bloßen Liebestragödie mißbraucht wird, wo die Titelheldin als Liebende notwendig neben dem Liebhaber, der eigentlichen Hauptperson, stets als untergeordnete dramatische Person und verhältnismäßig passiv erscheinen muß, ist eine beide Liebenden gemeinsam treffende Katastrophe als kleineres Übel vorzuziehen. Regnault will noch der geschichtlichen Tatsachenfolge Rechnung tragen, fehlt dabei aber gegen die wichtigsten dramatischen Gesetze und verstümmelt, wie die folgenden französischen Tragiker im Banne der Einheitsregeln für Ort und Zeit, auch den Stoff durch ideenlose unmögliche Zusammenpressung der Ereignisse vieler Jahre auf höchstens etwa $1\,^1/_2$ Tage. Er weiß kaum wirkliche dramatische Gegensätze zu schaffen, geschweige denn sie zu steigern. Die schwache Handlung setzt mit Norfolks hoffnungsvollen Tröstungen ein und fällt von da ab in platter Gleichmäßigkeit.

Gerade in der Zeit um die Veröffentlichung der „Maria Stuart" Regnaults werden in Frankreich einige Tragödien über Stoffe der neueren abendländischen Geschichte gespielt, die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nur sehr selten[1]) auf der französischen Bühne erscheinen. Es sind Calprenèdes „Jeanne d'Angleterre" (1637), „Essex" (1638) und „Edouard III." (1639) und Pujet de la Serres „Th. Morus" (1641), denen sich Regnaults zweites Drama „Blanche de Bourbon (1642) anschließt. In den folgenden Jahrzehnten treten die modernen Stoffe zurück; nach Montaubans Tragikomödie „Le Comte de Hollande" (1653) und Magnons „Jeanne de Naples"[2]) (1654) wird erst um 1680 wieder eine Gruppe neuzeitlicher Geschichtsdramen aufgeführt: Ferriers „Anne de Bretagne" (1678), deren Beurteilung durch Lotheissen (IV, 238) sich ohne weiteres verallgemeinern läßt: „ein Stück in der herkömmlichen Manier, eine dramatisierte Liebesintrige, deren Helden mit historischen Namen geschmückt erschienen"; im

[1]) Zahlreicher sind Türkentragödien.

[2]) Ein oft behandelter dramatischer Vorwurf, dessen Hauptmotive viel Ähnlichkeit mit der Geschichte der Maria Stuart in Schottland haben. Vgl. Grillparzer, Werke, hrsg. von M. Necker, Leipzig, Hesse, XIII 88 und 187.

selben Jahr werden Boursaults „Princesse de Clèves“ und die Essexdramen des Th. Corneille und des Abbé Boyer gespielt. Ihnen reiht sich die „Marie Stuart, Reine d'Ecosse, tragédie de M. Boursault“ an, die am 7. XII. 1683 in Paris gespielt wurde und nach der sechsten Aufführung (15. I. 1684) wieder von der Bühne verschwand. Die zweimalige zeitlich nahe Folge eines Maria Stuartdramas auf Essextragödien ist auffällig und scheint nicht bedeutungslos. [1])

Edme Boursault (1638—1701)[2]), Autodidakt ohne huma-

[1]) Ich kenne Calprenèdes „Essex“ nur nach einer kurzen Inhaltsangabe, kann daher keinen näheren Vergleich mit Regnaults „Maria Stuart“ anstellen. Das Grundmotiv beider Dramen ist jedoch ähnlich: Bei Calprenède liebt Essex (= Regnaults Norfolk), der von Elisabeth geliebt wird, die Gattin Cecils (= Regnaults Maria); Essex wird wie Norfolk von einigen Widersachern des Hochverrats angeklagt und fällt als Opfer der Eifersucht Elisabeths, die seinen Tod beweint und ihre Nebenbuhlerin beklagt. Unterschiede in Einzelheiten verstehen sich dabei aus Rücksichten der abweichenden Züge in beiden tragischen Geschichten und ihren Überlieferungen von selbst. Vielleicht gab Calprenèdes „Essex“ Regnault für seine „Maria Stuart“ mehr als bloß die erste Anregung eines Hinweises auf den verwandten Stoff. Das wahrscheinliche Vorbild ist nach dem Geschmack der Zeit voll von langen und langweiligen Reden, die der junge Dichter wohl nachgeahmt hat.

[2]) Vgl. Parfaict a. a. O. XIII, 401/3. — J. P. Niceron, Mémoires XIV, 363, XX, 79 (folgt dem befangenen Urteil der von Boursaults Sohn verfaßten Biographie des Dichters). — Fr. Kreyssig, Gesch. d. frz. Nat.-Lit. 6. Aufl. 1889, II, 69. — L. Grawe, Edme Boursaults Leben u. Werke, Münsterer Diss. Lingen 1887 (oberflächlich und unsicher im Urteil). — Ad. Stern, Gesch. d. neueren Lit. Lpz. 1887, IV, 112. — Dibdin, Hist. of the stage II 58/61. — F. Deltour, Les ennemis de Racine, Paris 1879, S. 22f., 30ff., 190ff. — Prölß II, 1, 127, 144, 227, 199. — H. Lucas, Hist. du théâtre frç., Brüssel, Lpz., Paris 1862, I, 213 ff. Rev. d. deux M. 1878 (St. René-Taillandier, Un Poète Comique du temps de Molière; auch in dessen Études littéraires, Paris 1881). — La Grande Encyclopédie VII. — Revue d'hist. lit. d. l. France VIII 1901, S. 247 ff. Ist die dort erwähnte „étude ... très documentée et très substantielle de M. Révillout sur Boursault“ gleich dessen Aufsatzreihe „La légende Boileau“ in Rev. des langues romanes, 1890—1895 (vgl. besonders 1890)? — Des Granges, Une question d'hist. littéraire, La Querelle de Molière et de Bours. 1899 und ein Teil der in Nouv. Biogr. Universelle VII, 111, Grande Encycl. VII, 819 f. verzeichneten Literatur war mir nicht zugänglich. — Nach Beauchamp a. a. O., S. 232 ff. und Mouhy, Tablettes dramatiques, Paris 1752, S. 149 scheint 1684 in Paris eine Einzelausgabe der „Marie Stuart“ in 12° erschienen zu sein. Ich benutzte: Théatre de feu Mr. Boursault. Nouv. éd. Paris, N. Breton, Fils. 1725. (Marie Stuart im 2. Bd.) und dasselbe,

nistische Bildung, ist bekannter und bedeutender als Lustspieldichter denn als Tragiker. Seine Beziehungen zu den drei großen Dramatikern seiner Zeit sind oft erörtert worden. Seine 1663 verfaßte Komödie „Le portrait du peintre ou la contre-critique d'École des Femmes“ erwiderte Molière scharf im „Impromptu de Versailles.“ Als Gegner Racines, dessen „Britannicus“ er einer herabsetzenden Kritik unterzog, stand er dem alternden Pierre Corneille nahe. Dessen schmiegsamer Bruder, Thomas, wünschte Boursault für die Akademie zu gewinnen, vor der Pierre Corneille sich unvorsichtig über eine abgeschmackte Tragödie seines „Sohnes“ Boursault, den „Germanicus“, äußerte, es fehle diesem Stücke zur höchsten Vollendung nur der Name Racines. Das Lob war für Boursault so schmeichelhaft wie für Racine verletzend und mußte die Spannung zwischen den beiden großen Tragikern verschärfen. Denn Boursault hatte Racine vorgeworfen, sein „Britannicus“ sei nur in Verse gebrachte römische Geschichte; der „Germanicus“ aber macht durch erbärmliche Erfindungen aus dem strengen geschichtlichen Stoff einen kindischen Roman, in dem Ereignisse und Charaktere gegenüber Tacitus und Racine romanesk verweichlicht sind. Wie an künstlerischer Kraft und Einsicht fehlt es Boursault auch an künstlerischem Ernst. Das beweist die Entstehung des „Germanicus“. Mit der ungedruckt gebliebenen und verlorenen Dramatisierung des Romans „La Princesse de Clèves“ der La Fayette hatte der Dichter auf der Bühne einen Mißerfolg, den er der Vorliebe des Publikums für antike Stoffe zuschrieb. Daher übertrug er einfach das moderne Stück mit Änderung der Namen in die antike Welt als „Germanicus“. Diese Leichtfertigkeit verbietet allein, Boursault den rühmlich reformatorischen Plan einer Modernisierung des französischen Theaters zuzuschreiben[1]) und mag im voraus bezeichnen, daß geschichtlicher Gehalt und dichterischer Wert auch in seiner Maria Stuarttragödie nicht zu erwarten ist. Sie ist ein gekünsteltes Liebesdrama; politische und

---

Paris, Par la Compagnie des libraires 1746. Sonst findet sich „Marie Stuart“ in folgenden Ausgaben Boursaults: Pièces de théâtre, Paris 1694, 12°. — OEuvres, Amsterdam, 1721, 12°. — Théâtre choisi, Paris 1883, 12°, édité par V. Fournel. [Vgl. Brunet, Manuel du libraire I 1182.]

[1]) Vgl. übrigens Hip. Lucas, Histoire . . . du théâtre français 1862 II, 311 f.

religiöse Motive wirken darin nicht. Die wie bei Regnault in der Vorrede des Stückes angedeutete apologetische Tendenz kommt in Wirklichkeit nicht zum Ausdruck. Elisabeth und Murray lassen nur so nebenbei gelegentlich Äußerungen konfessioneller Gegnerschaft fallen, wie zur Rechtfertigung und nachträglichen Beschönigung ihrer aus ganz anderen Beweggründen herstammenden Grausamkeit gegen die verfolgten Liebenden Maria und Norfolk.

Das seit zwei Monaten (vgl. IV, 2) gefällte Urteil über Maria ist in Elisabeths Hand. Norfolk ersucht seinen falschen Freund Neucastel um Unterstützung seines Fluchtplanes, den Murray im zweiten Akt Elisabeth verrät. Diese kann nun Norfolk und Maria beim Fluchtversuch überraschen und beruft für den frühen Morgen die Pairs, deren Stimmen zum Todesurteil für Norfolk sie sich durch Murray und Neucastel versichert (III, 2). Norfolk und Maria gelten für überführt durch einen dem Vertrauten der Schottenkönigin, Ridolfi, abgenommenen Brief des Prinzen von Parma, der tatkräftigste Begünstigung der Flucht mit der spanischen Flotte verspricht. Norfolk verteidigt sich gegen Elisabeths Vorwürfe: Durch Marias Befreiung, die ihm ritterliches Mitleid gebiete, habe er nur ein entsetzliches Verbrechen verhindern und den Ruhm seiner Königin retten wollen; Liebe habe er der gefangenen Fürstin nicht gestanden. Er offenbart Maria seine Neigung in der Tat erst beim Abschied von ihr (III, 4), den Elisabeth belauscht. Die Szene ist ein Theaterstreich. Maria begreift nicht, für welches Verbrechen Norfolk sterben solle; sie hätte doch alles versucht, ihm den Rettungsplan auszureden. „Ich weiß nur ein Vergehen," erwidert der Unglückliche, „meine Liebe zu Euch." Dies Wort bringt Marias stille Neigung in heftigen Konflikt mit strengen und spitzfindigen Ehrbegriffen. Stolz abweisend erwidert sie, auch in der Erniedrigung vergäße sie nicht ihren Stand. Doch Norfolks reine Liebe strebt nicht nach ihrem Besitz; er geht in tiefem Schmerz über die schroffe Abweisung vor die Richter mit der Hoffnung, durch seinen Tod Maria zu retten, die nun auch sich den Tod herbeiwünscht. Elisabeth bescheidet noch einmal Norfolk vor sich, obgleich Murray, der die Begnadigung des Verurteilten fürchtet, es widerrät. Norfolk verteidigt Marias Unschuld und königliche Rechte, verwahrt sich gegen Verunglimpfungen der Ehre seines Hauses und hat auf die Zumutung, durch Unterzeichnung des Todesurteils Marias seine Begnadigung zu erwirken, nur die Antwort: „Gardes, qu'on me remène." Im Schlußakt wird Maria von Murray und Killegre zum Schafott geholt. Elisabeth hat noch gehofft, nach ihrer Vernichtung Norfolk zu gewinnen; nun reut sie die Übereilung (V, 3); Murray zerstreut ihre Bedenken und wagt einen versteckten Liebesantrag, den Elisabeth entrüstet als Frechheit zurückweist. Sie begnadigt Norfolk; doch er ist schon gerichtet. Erschüttert will sie nun Maria schonen [letzte Spannung wie bei Regnault]. Da gesteht Neucastel seine und Murrays Intrigen, schildert Marias Tod und des Volkes Erbitterung gegen ihre

Richter. Murray bekennt verstockt sich selbst aller Maria zur Last gelegten Verbrechen schuldig und kommt einer schwereren Strafe durch Selbstmord auf offener Bühne zuvor — eine recht schwächliche Lösung. Elisabeth beklagt die Opfer der „ungerechten Grundsätze der Liebe und Hasses."

Die Verbindung der beiden Katastrophen zu einer, die durch Einführung des Fluchtmotivs klar auf dies einheitliche Ziel hin zugespitzte Anlage der Intrige, ist dramaturgisch betrachtet ein äußerlicher Vorzug der Tragödie Boursaults vor der Regnaults. Aber hier wie dort wird durch das plumpe Einsetzen des Gegenspiels die dramatische Spannung sehr herabgemindert. Personen und Handlungsmotive beider Stücke stehen sich im wesentlichen nahe. Boursaults Charaktere sind nicht weniger flach und schattenhaft als die Regnaults, nur unnatürlicher; ihrer spröden Gezwungenheit entspricht die steif gekünstelte Szenenführung. Die Personen des Dramas sind ziemlich genaue Nachahmungen der üblichen Helden der damals beliebten romanesken Tragödie: „Chacun d'eux n'a qu'un geste, qu'une attitude et à la bouche qu'un seul mot: la princesse disant tout pour ma gloire, l'amant tout pour ma maîtresse, l'ambitieux tout pour la couronne."

Von den Rollen des Regnaultschen Dramas scheiden bei Boursault die „Stände" aus; hinzu treten nur einige untergeordnete Personen, Lancastre als Vertraute[1]) der Elisabeth, Marias Dienerinnen Kenede und Albione und der Leutnant der Wache Euric. Die Rolle des Kemt spielt noch schuftiger als dieser der Graf Neucastel, den ein französischer Kritiker[2]) treffend charakterisiert: „un traître larmoyant et plat, dont la vile et écœurante bassesse n'est point rachetée par un revirement beaucoup trop tardif, puisqu'il ne se produit qu'après la mort de la reine, et non moins imprévu, car les hésitations, les incertitudes et les regrets qu'il exprime (IV, 2, IV, 6) ne servent qu'à rendre sa lâcheté plus répugnante encore en la mélangeant d'une teinte de comique." Murray ist eine typische Figur besonders der romanesken Tragödien des Thomas Corneille und anderer, der „seigneur ambitieux, qui joue le rôle du traître; car dans cette tragédie,

---

[1]) Es ist bemerkenswert, daß Regnault ohne Vertraute auskam.

[2]) Fournel a. a. O., S. XXXVII (aus Grawe). — Vgl. auch H. Lucas a. a. O. I, 315 Anm. über diesen Rollentypus.

si innocente qu'elle soit, il faut bien qu'il y ait un méchant homme." [1]) Er ist in doppelter Hinsicht verbrecherisch: „criminel d'État et criminel d'amour", zum Unterschiede von Regnaults Murray. Er strebt nach dem Thron, zu dem er durch Geburt nicht berufen ist, und schreckt in seinem unverschämten Verlangen vor keiner Missetat zurück [2]); „encore cependant pourrait-on trouver quelque excuse à cette passion, qui n'est pas du moins la marque d'une âme vulgaire. Mais l'auteur a bien trouvé une autre manière de nous rendre le personnage odieux: cet ambitieux est un mauvais amant, et il a le front de l'avouer ... L'amour ne peut donc être pour lui qu'un moyen . . . Peut-on faire au beau sexe une plus cruelle injure?"

Der Stoff ist in Boursaults Drama seines wesentlichen Gehalts noch mehr entkleidet als im Stücke des Vorgängers, und die völlig ungeschichtliche Handlung und Tragik ist in ihrer schablonenhaften Willkürlichkeit kaum allgemein menschlich wahr und notwendig. Nur verschwindend wenige und ziemlich belanglose Einzelheiten muten blaß als geschichtliche Züge an. In keinem andern Maria Stuartdrama spielt die Titelheldin eine so untergeordnete Rolle wie in Boursaults Stück. Ihr Liebhaber konzentriert die ganze Handlung, alle dramatische und tragische Teilnahme, auf sich. Die Nebenfigur Maria Stuart, um die Norfolk den tragischen Kampf führt, erschleicht gewissermaßen nur durch ihren Namen in der Katastrophe ein wenig Mitgefühl beim Zuschauer; sie tritt überhaupt nur in sechs Szenen auf, die bis auf eine (III, 4) sämtlich, mit Einschluß der hier nur als äußerliche dankbare Stimmungseffekte zu bewertenden Abschiedsszenen dramatisch bedeutungslos sind (II, 8, 10, III, 5, V, 1, 2).

Norfolk seufzt und schmachtet, ein schwächlicher, in Liebesqual glücklicher Celadon, dem die Ungnade der Geliebten das Leben wertlos macht: „On nous conte que notre héros a été autre-fois un aventureux et vaillant capitaine; les armées des États voisins ont reçu de lui des leçons dont elles se souviennent encore; mais du jour où cet illustre vainqueur s'est

---

[1]) G. Reynier, Th. Corneille, Paris 1892, S. 137 ff.

[2]) Über den für diese Rollen vorbildlichen Macchiavellismus Corneilles vgl. Brunetière, Manuel d'hist. de la lit. fr. Paris 1899, S. 132.

laissé vaincre par deux beaux yeux, il ne sait plus être qu'amant." [1]) Diese Selbstentsagung und gänzliche Hingabe an ein Gefühl steht unter P. Corneilles Einfluß, ist aber nicht wie dort das Ergebnis eines mühevoll schmerzlichen Kampfes, keine natürliche Leidenschaft, sondern eine erkünstelte Empfindung, eine lebhaftere und gesteigerte Form der Galanterie und Höflichkeit. Doch erhebt sich Norfolks Charakter einmal zu edlerer Größe im vierten Akt. — Wie hier Norfolk, wird im dritten Akt Maria in einen heftigen Widerstreit der Empfindungen gestellt, aus dem sie nach Boursaults Sinn erhabener hervorgehen soll. Aber es ist unmöglich, für Maria und mit ihr warm zu empfinden. Ihre einzige große Szene kann nur einen Anflug kalter Bewunderung, um nicht zu sagen, eisiger Verwunderung vermitteln. Sie beobachtet wie Norfolk treu das siebente Gebot des Asträatempels: Die Dame schuldet dem Manne, der ihr sein Leben widmet, keinen Dank; sie muß ihre Neigung in Sprödigkeit verhüllen und darf ihn höchstens von Zeit zu Zeit mit einem freundlichen Blick belohnen. Maria zeigt den auf die unnatürlichste Spitze getriebenen Heroismus der hochgestellten Dame, wie Asträens Freundin Diana gegen Silvandre. Sie gestattet Norfolks Huldigungen nur so lange, als sie ihre Gefühle meistern kann; vermag sie ihre Neigung einmal kaum zu verbergen, so stößt sie den Geliebten mit Härte zurück, um wie eine corneillische Heldin die höchste, der Edelgeborenen würdigste Tugend zu üben, die ehrgeizige Sorge um die persönliche „gloire". Sie gleicht ihrer älteren, in der Carte du Tendre ebenfalls wohlbewanderten, preziösen Schwester Agrippina im „Germanicus" Boursaults auf ein Haar; diese weist mit gleicher Härte Pisos Liebe zurück. Erst nachdem ihr „großer Sinn" gesiegt hat, kann die Neigung ihr schmerzlich süßes Recht, Tod mit dem Geliebten, wünschen. Ihr Charakter ist eine psychologische Verirrung, der Auftritt eine unnatürliche, nur dem Geschmack der preziösen Gesellschaft schmeichelnde Spielerei. Die Wirkung, die Boursault der Szene als dem Höhepunkte gibt, ist gezwungen.

Elisabeth spielt bei diesem Auftritt die unwürdige Rolle der schadenfroh rachsüchtigen Lauscherin; freilich sieht sie ihren niedrigen Wunsch nicht erfüllt. Dagegen steigern sich ihre

---

[1]) Vgl. auch Reynier, S. 131f.

Eifersuchtsqualen. Sie zeigt überall mehr die leidenschaftliche Rachsucht und wollüstige Grausamkeit (II, 1) der verschmähten Liebhaberin als die Würde und Klugheit einer von Hochverrat bedrohten Königin. Im Schlußakt jedoch läutert sich ihr Charakter zur Milde und zu ruhig erhabenem Stolz gegenüber Murrays unverschämtem Antrag. Boursault scheint die von Lessing[1]) gegen Voltaire so lebhaft verteidigte „so zärtlich als stolze“ Elisabeth des Th. Corneille mit der ins Schwarze gezeichneten englischen Königin der katholischen Maria Stuartüberlieferung zu vereinen. Bei der Anpassung an die verschiedenen stofflichen Bedingungen verliert Th. Corneilles Elisabeth als Gegnerin der Maria Stuart sehr viel von ihren einnehmenden Zügen.

Der Einfluß des Corneillischen Essexdramas auf Boursaults Stuarttragödie erstreckt sich weiter als auf Elisabeths Charakter. Handlung und dramatische Spannung beider Dramen beruht auf fast demselben Verhältnis der Hauptpersonen zueinander. Essex steht zwischen Elisabeth und der Herzogin von Irton, wie Norfolk zwischen Elisabeth und Maria Stuart. Norfolk und Essex stehen sich im Charakter sehr nahe und kommen in ganz ähnlichen Konflikt. Beide werden von ihren Feinden des Hochverrates beschuldigt auf grund von Unvorsichtigkeiten, zu denen sie Liebesleidenschaft verleitet hat. Doch zeigt sich Norfolk in einer Szene wenigstens männlich fester als der „seufzende Liebhaber“ Essex, der mehr aus Verzweiflung, daß er die Geliebte nicht besitzen kann, als aus edelmütigem Stolz, sich nicht zu Bitten und Entschuldigungen herablassen will. Elisabeth will schließlich Norfolk wie Essex begnadigen — zu spät! Die Feinde haben ihren Untergang beschleunigt. Auf die nicht wenigen Anklänge ganzer Szenensituationen und einzelner Dialogstellen näher einzugehen, lohnte sich schwerlich.

Im großen ganzen kann man dem nur noch zu wohlwollenden Urteil N.-M. Bernardins[2]) zustimmen: Il est même fâcheux

---

[1]) Hamb. Dram. 24. St.

[2]) In Petit de Julevilles Hist. de la lit. fr. V, 138. — A. Hoffmann (Edme Boursault nach seinem Leben und in seinen Werken. Diss. Straßburg 1902) beurteilt m. E. den Dichter zu lobeifrig und schüchtern. Die Schrift kam mir erst nach Abschluß dieses Kapitels zur Hand.

que l'héroïne soit si insupportable et le dénouement si faible, car il y a de l'intérêt dans les rôles d'Élisabeth et de Norfolk, des situations dramatiques dans les deux premiers actes, et le quatrième, pathétique et brillant, serait certainement aujourd'hui encore applaudi au théâtre." — Deltours Urteil über den Stil des „Germanicus" trifft auch „Marie Stuart": „c'est un mélange de platitude et de subtilité, de banalité et de prétention; on passe de la prose la plus pâle et la plus effacée à de mauvais jeux de mots, à des antithèses dignes de Mascarille et de Trissotin." Boursaults „Marie Stuart" wurde 1724 ins Italienische übersetzt. (Vgl. die Zeittafel am Ende des Buches, Jahr 1683 und 1690.) Eine Bearbeitung der Maria Stuarttragödie Boursaults ist die „Bloedige Martel-Kroon | ofte | Maria Stuart | Koninginne van Schotland | Gebylt door Kroonsucht van | Elisabeth' | Koninginne van Engeland. | Treurspel, | In Rym gestelt door | Joannes Franciscus Cammaert, | Naems-Letterkeer | Scat-Cascier of Musen-Minnaar, | Musen-minnaar, Scat cascier | Is Rym-voeder, Rym-bewaerder, | Rym-verbreyder, | Rym-vergaerder | Onder 't soet Apol's bestier. | — Tot Brussel | By G. Jacobs, Boeck-drucker, tegen de Baerd-brugge in de Druckerye 1747. | — Met Approbatie ende Privilegie." [1])

Die Anagrammspielerei des Übersetzers mit seinem Namen ist das Zeichen der philiströsen Pedanterie und Eitelkeit, die sich in den dichtungliebenden Gesellschaften der Niederlande breit machte. Diese Vereinigungen, Fortwüchse der Rederijkerzünfte [2]), schossen dort seit dem Ende des 17. Jahrhunderts wie Pilze auf. Im Jahre 1727 gab es schon über 30 solcher der Kunst verderblichen Bunde beschränkter Talente, wirklicher Zünfte handwerksmäßiger Übersetzer, deren Erzeugnisse sich an Zahl zu den Originaldichtungen wie 10 : 1 verhielten. Je minderwertiger die Bearbeitungen dieser schreibseligen Schnellübersetzer waren, desto lauter ließen die Zunftmitglieder „Lobgesänge

---

[1]) In: De Wercken, Bly- ende Treuer-Spelen van Joannes Franciscus Cammaert, . . . Het tweede deel. (Bibl. Royale de Belgique, Bruxelles, Sign. VH 24254, auch in Gent, Bibl. de l'Université de l'État vorhanden.) Als fünftes Stück „Maria Stuart." Druckerlaubnis der Zensur vom 12. III. 1745; Privileg Maria Theresias vom 29. I. 1746 auf letzter Seite.

[2]) Siehe oben S. 62 u. 120. Vgl. Jonckbloet a. a. O. II, 404 f., 411 f.

der Parnaßgöttinnen" und „Lobposaunen" erschallen, wie zum Preis des „süßfließenden Reimers J. F. Cammaert, der Maria Stuarts Märtyrerkrone durch Reime verzierte." Es sind steif bombastische Akrostichen über die pomphaften Namensumschriften Cammaerts. Dieser bedankt sich am Schluß des Bandes in einer „Lobwiderhallenden Ehrposaune zum Preis aller der geneigten Reimer, die in seinen zwölf gedruckten Lust- und Trauerspielen und anderen Büchern durch Kunst und Gelahrtheit seinen Namen bekannt und berühmt gemacht haben." Unter den zwölf dort aufgezählten Dramen (sämtlich offenbar Übersetzungen aus dem Französischen) findet sich auch Th. Corneilles Essex, der so häufig in der Nachbarschaft von Maria Stuartdramen begegnet. Cammaert scheint in weitgehenden Beziehungen zu mehreren der dichtungliebenden und Reimkunst pflegenden Gesellschaften gestanden zu haben. Darauf ist zu schließen aus der Aufführung seiner Stücke durch verschiedene Vereinigungen.[1]) Als Mitglied der wohl angesehensten Dichterzunft Brüssels zeigt sich Cammaert in der Widmung der Maria Stuart, die er „durch den ältesten reimnährenden Liebhaberbund der Rebe" deren „Hauptmann", dem Bürgermeister, zueignet und durch jene Gesellschaft auf der „großen Schauburg Brüssels, genannt die Oper" am 15. Okt. 1747 aufführen läßt. Der Spielort erklärt die heut seltsam erscheinenden opernhaften Einschiebsel der Bearbeitung, die ganz ähnlicher Art sind, wie im tirolischen Volksstück. Ein Vorspiel eröffnet das Drama: pantomimisch[2]) wird die Landung Marias und ihres zahlreichen Gefolges an der englischen Küste dargestellt und dazu ein erklärender „Sang" vorgetragen. Nach einem „Ballett" folgen zwei weitere stumme Szenen: Maria Stuart wird von Elisabeth mit erheuchelter Freundlichkeit empfangen, dann auf Elisabeths Befehl in den Kerker gesetzt. Hierzu ist wieder ein „Sang" gedichtet. Ein Ballett schließt diese merkwürdige Art Exposition, wie jeden einzelnen Akt. Am Ende des dritten Aktes ist ein „Trauerballett" vermerkt.

---

[1]) So wurde Cammaerts „Horatius" am 30. X. 1747 und „Crispus ende Fausta" am 8. XI. 1750 von der Lelie-Bloem-Gesellschaft, seine „Maria van Arragon" am 9. XI. 1750 von der Mater-Bloem-Gesellschaft, „Mahomet II." am 11. XI. 1748 und der „Essex" am 5. X. 1750 von der Gedeons-Vlies-Gesellschaft im Brüsseler Opernhaus aufgeführt.

[2]) Stumme „Vertooninge", s. o. S. 55, 59, 77 f.

Der Text des eigentlichen Dramas ist im wesentlichen eine getreue Übersetzung der Tragödie Boursaults. Im ersten Akt ist die erste Szene um einige Verse gekürzt, in der zweiten läßt Cammaert einen häßlichen Charakterzug Neucastels, die geheuchelte Dankbarkeit gegen Norfolk, fort und übergeht Norfolks Eingeständnis seiner Liebe zu Maria vor dem Schurken. Im zweiten Akt ist nur die zweite Szene stark verkürzt. Hier hat Boursault seine Elisabeth vor ihrer Vertrauten äußern lassen, daß sie ihre Gegnerin lieber im eigenen Palast als im Tower untergebracht habe, um besser für sie einstehen zu können — eine verblüffend lächerliche Willkür und haarsträubende Unsinnigkeit gerade bei diesem geschichtlichen Stoff, die sich aber ähnlich in allen französischen Tragödien der aus Wahrscheinlichkeitsrücksichten (!) zum Gesetz gestempelten Ortseinheit zuliebe findet. Am Ende des 17. Jahrhunderts beeiferten sich die holländischen Übersetzer noch, die Fünfzahl der Akte, die Einheiten, Beschränkung der Episoden und der äußeren Handlung zu beachten. Cammaert steht diesen Gesetzen schon freier gegenüber. Wie Boursault gibt er zwar am Schluß des „Inhoud" als Schauplatz London an, aber er faßt die Ortseinheit weiter als der Franzose, der die ganze Handlung in Elisabeths Schloß oder gar in einem einzigen Gemach sich abspielen ließ. Er nutzt die sinnlichen Mittel der Opernbühne, wohl auch aus berechnender Nachgibigkeit gegen den Geschmack des Publikums.[1]) So läßt

[1]) Ebenso trug man in England bei der Aufführung von Corneille-Übersetzungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Schaulust willig Rechnung durch derbe, drastische oder opernmäßige Mittel und verwandte große Sorgfalt auf eine glänzende Ausstattung der französischen Stücke, um das Publikum für die Langeweile, die es beim Anhören der langen gereimten Tiraden heimlich empfand, nach Kräften zu entschädigen. Die „Pompey"-Übersetzung der Mrs. Philips (1663) und Cottons Übertragung des „Horace" (1670 und 1677) lassen z. B. wie Cammaert die gleichförmig ermüdende Handlung nach jedem Akt durch einfach nüchterne „songs" von wechselndem Strophenbau, Rhythmus und Reim unterbrechen, ohne die songs an den Text künstlerisch anzugliedern. Mrs. Philips schließt an den 1., 3. und 5. song auch ballettartige Tänze. Der „Horace", dessen von Mrs. Philips als Fragment hinterlassene Übersetzung Denham ergänzte (1667), wurde durch possenhafte Intermezzos und Balletts bühnenfähig gemacht. Eine andere „Pompey"-Übertragung (1664 by Certain Persons of Honour) erlaubte sich wie Cammaert Willkürlichkeiten in der Wiedergabe des Textes. Vgl. A. Mulert, P. Corneille

er den ersten Akt in einem Vorsaal von Elisabeths Schloß, den Anfang des zweiten bis zur vierten Szene in einem „geheimen Gemach" ebendort spielen und wechselt dann sogar mitten im Akt die Szenerie. Der fünfte Auftritt (= Boursault II, 5 und 6) und die folgenden Szenen des zweiten Aktes (Cammaert 6 = Boursault 7, 8; 7 = Boursault 9, 10), die vereitelte Flucht Norfolks und Marias geht in einem „Garten oder auf einem baumbepflanzten Platze mit der See im Hintergrund" vor sich. Das Bühnenbild des sehr verkürzten dritten Aktes ist „ein geschmückter Saal in Elisabeths Schloß", das des vierten Aufzugs „ein geheimes Gemach" ebendort. Der Schlußakt ist in Marias Kerker verlegt. Nachdem Murray in der etwas verkürzten vierten Szene auf Elisabeths Befehl, Norfolk freizulassen, kaltblütig erwidert hat: „Zu spät, er ist schon tot", wird eine stumme Szene eingeschoben: „Der Herzog Norfolk liegt getötet am Boden." Im fünften Auftritt läßt Cammaert Maria mit Melvin und zahlreichem Gefolge zum Schafott gehen; sie vergibt ihren Feinden in langem, todesfreudigem Gebet zum gekreuzigten Heiland und zur Jungfrau Maria. Die starke Betonung des römischen Glaubens gegen „d'helschen Draeck en 't gift der Kettery" und die Einzelmotive des Gebetes gemahnen an die älteren Dramatiker wie Ruggieri und Vondel. Ein lebendes Bild mit begleitendem „Sang" zeigt dann Maria, wie sie zum letztenmal das Kreuz küßt und sich mutig vorbereitet, den Beilschlag zu empfangen. In der folgenden „Vertooninge" liegt Maria enthauptet am Boden, die Fürsten, Staatsjungfrauen (vergl. Vondel!) und Leibwacht beweinen ihren Tod. Vom künstlerischen Geschmack und den dichterischen Fähigkeiten Cammaerts mag die erste Strophe des Begleitliedes einen Begriff geben:

't Hoofd is, ag! van 't lyf geslaegen,
Eene Drykroon waerd te draegen!
  Hoe verbleeckt is't soet aenschyn!
Roomsche Roos, gy leyt gebroken,
Uwe oogen toe-gelocken,
  In uw' bloed'ge Halsfontyn.

Die nächste Strophe, der ein Trauerballett folgt, betont, Maria sei hingerichtet worden wegen ihres römisch-katholischen

---

auf der engl. Bühne . . . des 17. Jahrh. Münchener Beiträge zur rom. u. engl. Philol. XVIII, Erlangen & Leipz. 1900, S. 23/50.

Lebens und ihres Erbrechts auf die Krone Englands, obzwar diese beiden Motive wie in der französischen Vorlage den Gang der eigentlichen Handlung kaum bestimmen. Die sechste Szene des Schlußaktes (= Boursault V, 5) spielt in einem „angenehmen Lustgarten“; Marias Tod wird in bedeutend kürzerer Fassung als in der Vorlage berichtet. Nach der letzten (7. = B. 6., 7.) Szene folgt wieder mit zweistrophigem „Sang“ und abschließendem „Trauerballett“ eine „Vertooninge“, die lebhaft an Kormarts und Riemers castrum doloris erinnert: „An der geschmückten Grabstätte Marias erneuern viele Fürsten, Freunde und Staatsjungfrauen ihre Tränen.“

Das ganze Machwerk ist ein merkwürdiges Zwittergeschöpf. Das Drama bleibt die einfache Liebestragödie Boursaults, wird aber in den opernhaften Zwischenspielen in die düstere Farbe fanatisch-inbrünstiger Tendenz getaucht und zu einer Märtyrertragödie im Sinn des angehenden 17. Jahrhunderts umgedeutet.[1]) Die beiden sich widersprechenden Anschauungsformen des Stoffes bleiben nebeneinander unvereinbart in heillos unbeholfener Stilverwirrung und -verirrung gegensätzlich stehen.

Ein halbes Jahrhundert vor Abfassung des holländischen Stückes war einem gänzlich unbekannten französischen Dichter ein ähnlicher Versuch einer Verquickung von Liebes- und Märtyrertragik beim Maria Stuartstoff besser gelungen. Auch die äußerlich technische Form dieser als Mscr. Nr. 25 506 in der Pariser Nationalbibliothek aufbewahrten „Marie Stuart Tragédie Avec des Intermèdes en Musique 1690“[2]) steht Cammaerts Werk nahe. Es befolgt aber streng die Einheiten: „Die Szene ist in einem der Säle des Schlosses Fotheringay nahe bei London“[3]), wie ausdrücklich zur Wahrung der Zeiteinheit be-

[1]) „tot dat men eyndelyck (aengesien sy noyt om eenige beloften den roomschen Godsdienst won verloochenen) haer onder schyn dat sy Elisabeth' naer het hert ende de Kroon gesteken had, valschelyck ende grouwelyck tegen alle goddelycke ende menschelyck recht ten byle verwees.“

[2]) Auf Papier (4°, 30 doppelspaltige Blätter) gut geschrieben, aber häufig im Text verbessert und überklebt. [Nach freundlichen Mitteilungen der Herren Oberlehrer Dr. Lengert und Dr. Schliebitz.] — Beauchamp II, 333.

[3]) Auch in Schillers Drama ist Fotheringay in der Nähe von London anzunehmen. Vgl. Düntzer a. a. O. S. 77.

merkt wird; denn Elisabeth muß sich zweimal am Tage der Handlung in Fotheringay einfinden können; zuerst zu einer höchst anziehenden Aussprache mit Maria, dann nach der Katastrophe. Sehr merkwürdig ist die eigenartige Rolle Davisons als Liebhaber Marias anstelle des spanischen Eduardo und des italienischen und französischen Norfolk. Er ist nicht Held des Dramas wie diese, sondern hat für die Handlung und für Marias Schicksal eine ähnliche Bedeutung wie der Mortimer und in einem Zuge gar wie der Leicester Schillers. Wie der Typus des Liebhabers umgestaltet ist, wandelt sich auch die Charakteristik Marias. Sie liebt nicht mehr wie bei Diamante und Regnault, sondern weist den leidenschaftlichen Werber und Befreier zurück, aber nicht wie bei Boursault aus stolzer Sorge um ihre königliche Ehre und den Schein makelloser Unschuld, vielmehr nur aus mystischer Abgeklärtheit einer von allen Schlacken irdischer Gefühle geläuterten, brünstig das Martyrium ersehnenden Seele. So bleibt dem Liebesmotiv mehr als in sämtlichen vorbehandelten Dramen nur der äußere Zweck der Beschleunigung der Katastrophe; im übrigen stellt es sich geradezu als Lockung einer todesfreudigen Heiligen zu irdischen Hoffnungen dar. Maria geht nicht allein aus dieser Versuchung, der sie kaum einen Augenblick in ihrem Herzen Raum gibt, nach der Absicht des Dichters in hehrer strahlender Hoheit und Reinheit hervor; sie erscheint erhaben über alle Menschlichkeit wie in den Renaissancetragödien, und ebenso unempfindlich wie dort. Das Stück ist also im Grunde eine Märtyrertragödie. Nur für diese Idee wird das fast episodisch erscheinende Motiv der Neigung des heimlich geliebten Günstlings der Elisabeth für Maria in eigentümlichem Lichte verwendet. Man möchte es andererseits auch fast für eine Entlehnung aus Boursaults oder Regnaults Stücken mit Rücksicht auf den Theaterbrauch und den Geschmack der Zuschauer halten, die eine Liebesgeschichte in der Tragödie nicht gern missen.

Der dichterische Sprachstil gemahnt neben den musikalischen Zwischenspielen, die ähnlich wie Kolczawas Chöre die Handlung allegorisieren[1]), etwas an die manirierte Süßlichkeit

[1]) Solche gesungene Zwischenspiele in freien Versen setzte etwas später der Jesuit Charles Porée für die Ballette ein. (Vgl. J. de la Servière, Père Ch. P., Paris 1899, S. 341.) Die handschriftliche Tragédie wider-

jenes in der Spätzeit Racines noch stark herrschenden Geschmacks, dessen Hauptvertreter der Librettolieferant des Lullischen Opernmonopols, Quinault, ist.[1]) Die eintönig flache Charakteristik der wenigen Personen, unter denen Elisabeth wieder in unsicherstem Lichte erscheint, sowie die technische Gestaltung des Stoffes, deren etwas schwerfällige Schlichtheit Roulers, Della Valle und Vondel nahe steht, möge in der folgenden Skizze der Handlung veranschaulicht werden.

Marias Sekretär Amilton erzählt ihrer Vertrauten Lucile den Hergang der soeben erfolgten Verurteilung ihrer Herrin. Vorfabel und Exposition werden als Bericht der Gerichtsverhandlung gegeben. In Himmelssehnsucht und in Furcht vor neuem Schicksalswechsel leiht Maria den Hoffnungen der Lucile auf den Befreier Davison kein Ohr. (Vgl. Anhang II.) Sie schaudert vor dessen Antrag, sie durch Ermordung der Elisabeth um den Preis ihrer Hand zu retten (I, 3). Davison überdenkt seine verzweifelte Lage: wie leicht könnten seine Anstalten Elisabeth verraten werden, und selbst im Falle des Gelingens seiner Pläne droht

---

spricht aber zu sehr den Forderungen der Ratio Studiorum (s. o. S. 24), um Schuldrama sein zu können. — Zweck und Form der Zwischenspiele bezeichnet St.-Evremond (1613—1703) in seiner „Lettre sur les Opéra" auf grund des Vorbilds der antiken Chöre: „Je conseillerais de reprende le goût de nos belles comédies où l'on pourrait introduire des danses et de la musique, qui ne nuiraient en rien à la représentation. On y chanterait un prologue avec des accompagnements agréables. Dans les intermèdes, le chant animerait des paroles qui seraient comme l'esprit de ce qu'on aurait représenté. La représentation finie, on viendrait à chanter un épilogue, ou quelque réflexions sur les plus grandes beautés de l'ouvrage: on en fortifierait l'idée, et ferait conserver plus chèrement l'impression qu'elles auraient fait sur les spectateurs. C'est ainsi que vous trouveriez de quoi satisfaire les sens et l'esprit, n'ayant plus à désirer le charme du chant dans une pure représentation, ni la force de la représentation dans la langueur d'une continuelle musique." Vielleicht ohne Kenntnis dieser Wünsche folgten denselben Regeln Racine in Esther (1689) und Athalie (1691), schon P. Corneille in Andromède (1650), Toison d'or (1660) und der tragédie-ballet Psyché (1671 mit Molière) unter dem Einfluß der Ballette (vgl. Cammaert!), einer aus Italien seit Catharina von Medici überkommenen, von Ludwig XIV. bekanntlich besonders eifrig gepflegten Mode. Vgl. Despois 328—338, R. Rolland, Les origines du théâtre lyrique moderne. Hist. de l'opéra en Europe avant Lully et Scartalli. Paris 1895, S. 267 ff. und darüber R. Doumic in Rev. d. d. M. LXV. année, 4. pér. S. 455 ff.

[1]) Boileau kennzeichnet dessen Stil treffend in der 3. satire: Et jusqu'à je vous hais, tout s'y dit tendrement.

ihm von Maria schwere Strafe. Er faßt sich zum Entschluß, allem Unheil mutig zu begegnen.

Das musikalische Zwischenspiel ist ein Duett zwischen „Envie“ und „Imposture“. Sie singen ein wildes Vernichtungslied gegen Tugend und Unschuld.

Zur Überraschung des Schloßhauptmanns Stenon kommt Elisabeth heimlich mit ihrer Vertrauten Eleanor nach Fotheringay zu einer Unterredung mit Maria (II, 1), an deren Schuld sie zweifelt. Sie will der Welt durch Aufschub der Hinrichtung ihre Abneigung gegen das Urteil zeigen, vielleicht gar es aufheben, aber die Wonne einer Demütigung ihrer Gegnerin nicht entbehren. Maria lehnt der Feindin Mitleid als Beleidigung ab. Echter und größer sei ihr Mitleid mit Elisabeth, vor deren Gewissensqualen sie ein Tod in Unschuld bewahre. Sie widerlegt den Hinweis auf die Menge der Zeugen für ihre Schuld: vier der Ankläger hätten sterbend ihre Unschuld an Darnleys Tod bekundet, die anderen seien befangen. Grund alles Leides, fährt sie fort, sei die Ketzerei, Elisabeths Verblendung die erste Züchtigung für die Duldung dieser Hydra. Elisabeth verheißt ihr Begnadigung, wenn sie bereue. „Was soll ich denn bereuen?“ erwidert Maria; „des Ihr mich bezichtigt, bin ich schuldlos. Eilt nur, mich zu töten. Dann sehn wir beide unsern Wunsch erfüllt. Ihr klagt mich an, ich hätte mich zu Eurem Untergang zweimal verschworen. Zwar hatt' ich Esthers Eifer, doch nimmer hätte ich einer Judith grause Tat gewagt.“ — „Nur weil der Himmel meinen Untergang nicht wollte,“ entgegnet Elisabeth, „sonst hättet leicht Ihr auch der zweiten Heldin Euch vergleichen können.“ Nach Elisabeths Fortgang bewegen auch die Bitten der Lucile, um ihrer Untertanen willen nachzugeben, Maria nicht, sich durch Eingeständnis unbegangner Schuld untreu zu werden, sich zu entehren, und vor der Nachwelt herabzusetzen.

Die „Gerechtigkeit“ tröstet die klagende „Unschuld“ mit dem Hinweis auf des Himmels ausgleichenden Ratschluß.

Lucile erzählt Amilton, Maria hätte Stenons Aufforderung, sich zum Tod zu bereiten, mit Würde aufgenommen und gebeten, sie kurze Zeit mit Gott allein zu lassen. Kent drängt schroff zum Vollzug der Hinrichtung.[1]) Stenon holt Maria, die ihrer Vertrauten die leidenschaftlichen Klagen verweist. Shrewsbury bedauert sein grausames Amt; Maria billigt ihm in vergebender Milde Pflicht des Gehorsams zu. Ihre lange Abschiedsrede hat eigentümliche Züge: Der Himmel werde der Menschen Urteil bessern; sie verzeihe Elisabeth, hoffe ihre Bekehrung und Vereinigung mit ihr im Himmel; sie könne Lucile nur das Beispiel als einziges Gut hinterlassen; Amilton solle überall, wo sie gelebt, auch in ihrem undankbaren Vaterlande, ihren Tod künden; ihr Sohn solle die Rache unterlassen, die Kirche und den Glauben fördern. Sie möchte das letzte und erlösende Opfer der „exécrable hérésie, Monstre né de l'orgueil et de l'hypocrisie“ sein und durch ihr Blut dem Fortschritt des Unglaubens

---

[1]) Typisches Motiv der Renaissancedramen.

eine Schranke setzen. Sie ahnt Verbannung und Hinrichtung ihrer Enkel und bittet den Himmel, den Helden, der sie schützen werde, zu unterstützen. Schließlich will sie die Geduld der Umstehenden nicht länger in Anspruch nehmen (vgl. oben S. 107). Kent weist Lucile zurück, doch Maria bürgt für den Mut der Treuen. Die nicht üble psychologische Motivierung für Amiltons Zurückbleiben wird hervorgehoben durch den Gegensatz weiblichen Starkmuts in Lucile. Der wahre Grund ist die technische Forderung, die Bühne nicht leer zu lassen. Elisabeth kommt nochmals, sich mit Maria versöhnlich auseinanderzusetzen, hört aber bestürzt, daß die Hinrichtung eben vollzogen sei. „Mes ordres!" ruft sie. Stenon überreicht ihr ein Schreiben Davisons, dessen Verhaftung sie befiehlt. Lucile berichtet, wie Maria das schurkische Anerbieten des töricht Verliebten zurückgewiesen habe. Elisabeth schließt das Stück mit einer Verherrlichung Marias, der im Intermède (s. Anhang) eine Verdammung der „Imposture", „Envie" und der Elisabeth durch die „Ewige Gerechtigkeit" folgt.

Die im Schlußakt enthaltenen Anspielungen auf die damaligen politischen Ereignisse sind höchst anziehend. Jakob II. hatte 1688 nach dem Versuch einer Rekatholisierung Englands vor seinem Schwiegersohn, dem Statthalter der Niederlande, Wilhelm von Oranien, nach Frankreich fliehen müssen; denn die stuartfeindliche protestantische Reaktionspartei in England, die schon seit den 70er Jahren des 17. Jahrhunderts ernstlich auf Sicherung der protestantischen Thronfolge abzielte, hatte den Oranier zum Schutz der englischen Freiheit und der protestantischen Religion herbeigerufen und erhob ihn und seine Gemahlin Maria 1689 auf den für „vakant" erklärten Thron. Jakob II. wurde von Ludwig XIV. unterstützt, erlitt jedoch am 1. Juli 1690 eine entscheidende Niederlage am Boynefluß während gleichzeitig die holländisch-englische Flotte von der französischen bei Beachy-Head besiegt wurde. Jakob entkam nach Brest, fand weiterhin nachdrückliche Unterstützung von Ludwig XIV., der sich erst im Ryswicker Frieden 1697 verpflichtete, die Jakobiten nicht mehr zu unterstützen. In der kritischen Zeit des Jahres 1690 empfahl sich die Aufnahme des Jakobs Schicksalen zwiefach verwandten Maria Stuartstoffes besonders, weil begreiflicherweise ein solches Drama lebhaft aktuell wirken mußte[1]) und dem Verfasser willkommene Gelegenheit

[1]) 1690 erschien auch folgende mir unerreichbare Schrift: Prédiction, où se voit comme le Roy Charles II, Roy de la Grande Bretagne, doit être remis aux royaumes d'Angleterre, Ecosse & Irlande, après la mort

bot, dem unter Mme de Maintenons Einfluß religiöser Heuchelei immer mehr zuneigenden Ludwig XIV. für seine katholisierende Politik Komplimente zu sagen. — Gerade damals hatte überdies der Erfolg, den die religiösen Dramen Racines, „Esther" (1689) und „Athalie" (1691) bei Hofe erlangten, eine Anzahl Abbés zu Nachahmungen gelockt. Der alte Abbé Boyer fand als erster eine Bühne für seine „Judith" (1695), ein Stück der neuen heiligen Gattung, deren Ablehnung er unwillig als falsche und verderbliche Meinung rügte: „C'est une erreur, qui a infecté beaucoup d'esprits, qu'il était presque impossible d'accomoder heureusement au théâtre les sujets tirés de l'Écriture sainte et de l'histoire chrétienne . . . Il faut que, sous le règne de Louis le Grand, après avoir vu l'hérésie exterminée . . . on voie la piété florissante au milieu des plaisirs, les spectacles consacrés, le théâtre sanctifié." (Despois 205 ff.) Unter den Abbés, die in jenen Jahren dem Theater und der Akademie zuströmten, dürfte auch der Verfasser des handschriftlichen Maria Stuart-Dramas zu suchen sein.

Nach diesem Stück, das anscheinend die günstige Gelegenheit, eine zeitweilige Strömung in der dramatischen Kunst und im Geistesleben Frankreichs hervorrief, verschwindet der Stoff wieder für Jahrzehnte aus der französischen Literatur. Erst am 3. Mai 1734 wieder wurde im Théâtre Français zu Paris und nach sechsmaliger Wiederholung ein halbes Jahr später, am 4. November, auch vor dem König in Fontainebleau eine Tragödie „Marie Stuart" aufgeführt. Der junge Dramatiker, der in den Pariser Salons, unter andern in dem der Mme Tencin, im Verkehr mit geistvollen Männern wie Fontenelle[1]) und Montesquieu

---

de son père; avec la conférence du feu Roy & le docteur Henderson, Ecossois, touchant le gouvernement de l'Eglise anglicane & plusieurs autres pièces en vers; par M. D. C. Rouen, Jacq. Caillove 1690 in 12. (Cat. La Vallière IV, 379, Nr. 16163.)

[1]) Gelegentlich sei erwähnt, daß der Skeptiker Fontenelle in seinen „Dialogues des morts" (1683, gleichzeitig mit Boursaults Drama) Maria Stuart und David Riccio das Problem „Si l'on peut être heureux par la raison" besprechen läßt. Im „Jugement de Pluton sur les Dialogues des Morts" gerät Riccio in einen ergötzlichen Streit mit Achilles. Schließlich bestimmt Pluto: „Que David Riccio pourroit parler quand il voudroit en Ministre d'Etat, & ne seroit point obligé à n'avoir que des sentimens

sich den letzten Schliff feiner Bildung holte, hielt seinen Namen vor der Öffentlichkeit streng geheim. Es wäre eine Unschicklichkeit und eine peinliche Verletzung der stolzen Überlieferung der hochangesehenen Genfer Familie Tronchin gewesen, hätte der junge François Tronchin (1704—98) die Tragödie unter seinem Namen erscheinen lassen. Er ist Bruder des geschickten und glücklichen Finanzmannes Robert Tronchin, Vetter des ausgezeichneten Schriftstellers und durch seine Beziehungen zu Rousseau und Voltaire bekannten procureur général Jean Robert Tronchin und des weitberühmten Arztes Théodore Tronchin.[1]) Die Ahnen dieser vortrefflichen Männer hatten als eifrige Vorkämpfer des Calvinismus eine bedeutende Rolle gespielt; die Edikte Calvins waren in Genf äußerlich noch in Geltung[2]) und die Pastoren zwangen z. B. gerade damals einen Landsmann Tronchins, Pierre Clément, der als calvinistischer Missionsprediger in Paris es gewagt hatte, eine eigene Tragödie aufführen zu lassen, durch scharfe Rüge zur Amtsniederlegung. Aus Rücksichten auf seine Familie also und auf die Vorurteile seiner

---

d'un Joueur de Lut." — Elisabeth hält dem Herzog von Alençon, den sie durch leere Hoffnungen auf ihre Hand getäuscht hat, eine Auseinandersetzung „sur le peu de solidité des plaisirs": „Ce qu'on a le plus ardemment désiré diminue de prix lorsqu'on l'obtient, & les choses ne passent point de notre imagination à la réalité, qu'il n'y ait de la perte. Vous venés en Angleterre pour m'épouser; ce ne sont que bals, que fêtes, que réjouissances; je vais même jusqu'à vous donner un anneau. Jusque-là tout est le plus riant du monde; tout ne consiste qu'en apprêts & en idées; aussi ce qu'il y a d'agréable dans le mariage est déjà épuisé. Je m'en tiens là, & vous renvoye." Man denkt dabei leicht an den Anfang des dritten Akts von Schillers „Maria Stuart". Elisabeths Ansichten werden im „Jugement" noch einmal mit einem Anflug beißenden Spottes über ihre Jungfräulichkeit besprochen und verdächtigt; später hält sie selbst ihre Grundsätze aufrecht. Für die Stoffgeschichte haben diese begrifflichen Auseinandersetzungen kaum Bedeutung. Vgl. Fontenelle, Œuvres, Paris 1758, I, 190ff., 286ff., 298; 82ff., 241ff., 265ff.

[1]) Vgl. H. Tronchin, Le Conseiller François Tronchin et ses amis Voltaire, Diderot, Grimm etc. d'après des documents inédits, Paris 1895, S. 1/13, 72, 93f., 201/7, 215, 232f., 378, 388. — Perey et Maugras, Vie intime de Voltaire, P. 1885, S. 80. — V. Rossel, Hist. littéraire de la Suisse Romande II, 235. — J. Senebier, Hist. lit. de Genève 1786, III, 291f. — Ph. Godet, Hist. lit. de la Suisse frçse. 2. éd. P. 1895, 241 f. — Nouv. Biogr. Gén. XLV 665.

[2]) Vgl. auch Prölß II, 1, 291.

Genfer Mitbürger hielt Tronchin seinen Namen auch bei Herausgabe des Stückes zurück und überließ den Druck dem Schauspieler Quinault du Fresne.[1]) Auch verzichtete er vertragsmäßig[2]) auf jeden Gewinn aus den Vorstellungen zugunsten der beiden Hauptdarstellerinnen.[3]) Die Truppe tat daher ihr möglichstes, dem Stück eine gute Aufnahme zu sichern. Ein Freund konnte dem Dichter nach der Aufführung in Fontainebleau mitteilen, daß der König bis zu Ende geblieben sei und alle Zuschauer große Befriedigung und Rührung gezeigt hätten, besonders im fünften Akt; die Königin und die Damen hätten sich des Taschentuchs bedient. Nach dem kurzen Bericht einer der Schauspielerinnen an den zur Aufführung nicht erschienenen Dichter soll seine „Marie Stuart" noch einen besseren Erfolg gehabt haben als die gut aufgenommene Novität des Jahres, Pompignans „Didon" (21. VI. 1734). Doch mag in diesen Nachrichten etwas selbstzufriedene Täuschung mitsprechen. Die

---

[1]) Vgl. Anecdotes dramatiques, Paris 1775, III, 164 f.

[2]) Die Schauspieler verpflichteten sich auf folgende Urkunde:

„Nous comédiens du Roy, soussignés, tant pour nous que pour nous autres camarades, nous engageons à ce qui suit avec l'autheur de la tragédie de Marie Stvart; Primo que la tragédie sera jouée immédiatement à la rentrée (= réouverture des théâtres; ce mot n'est plus usité dans ce sens, parce qu'il n'y a plus, comme autrefois, de relâche général pour les théâtres pendant la quinzaine de Pâques. On dit réouverture, quand un théâtre a fermé par une cause quelconque. Littré II, 2, 1623, 3) qui sera lundy 3e may 1734, sans interruption, tant que les chambrées (= la quantité des spectateurs que tient un théâtre, et la recette qu'il fait pour une représentation. Littré I, 1, 543, 3) seront raisonnables (= suffisantes) et si elles venoient de approcher des règles (Cette pièce nouvelle est tombée dans les règles, est dans les règles, se disait autrefois quand la recette commençait à être au-dessous d'une certaine somme fixée. Littré II, 2, 1562, 1), on discontinueroit les dites représentations jusqu'au retour de Fontainebleau, dans lequel temps on reprendra la dite tragédie jusqu'à ce qu'elle soit tombée dans les règles. — En second lieu, si pendant les représentations d'esté la tragédie tomboit dans les règles, cela ne sera point compté à l'autheur qui aura toujours le droit de la faire reprendre au retour de Fontainebleau et en cas que les chambrées vinssent à diminuer par les grandes chaleurs, il sera convenable de la suspendre. En notre hôtel, le 15e avril 1734. Du Chemin, Quinault du Fresne usw.

[3]) M. Th. de Balincourt (vgl. Anecd. dram. III, 25 f.) und M. D. de Seine (vgl. ebenda S. 465).

anonymen Anecdotes dramatiques (I, 527 und II) teilen mit, daß die günstige und beifallsfreudige Stimmung des Publikums nach den Aufführungen der „Marie Stuart“ nicht diesem Stücke allein in Rechnung zu setzen sei, sondern wohl in nicht geringem Grade den von der Truppe geschickt gewählten Nachspielen.

Tronchin feilte noch während oder kurz nach den Aufführungen an dem Bühnenmanuskript. Die vom 28. XI. 1734 datierte Druckerlaubnis rühmt „glückliche Änderungen“ die das Drama regelmäßiger und rührender machten. Der wohlwollende Censor, Antoine Danchet[1]), ein erfahrener Theaterpraktiker, der als Tragiker einige Achtungserfolge errungen hatte und als Operndichter ziemlich beliebt war, führte François Tronchin ins Handwerksmäßige der dramatischen Dichtkunst ein. Dem Rat dieses urteilsfähigen Mannes mag der vorsichtige Verfasser der „Marie Stuart“ in seinen ersten Versuchen manche technische Belehrung, Anregung und Besserung zu danken haben. Später, in Genf, wo Fr. Tronchin zeitweilig Mitglied des Petit Conseil ou Pouvoir exécutif der Republik wurde[2]), standen Voltaire und Diderot freundlich fördernd — ersterer freilich nicht uneigennützig[3]) — dem unermüdlichen Schaffen des müßigen Liebhabers dramatischer Dichtkunst bei. Tronchin, der auch ein eifriger Gemäldesammler war, bezeichnet seine in nur wenigen Exemplaren aufgelegten[4]) Werke bescheiden als „Récréations

---

[1]) Vgl. Petit de Juleville, Le théâtre en France. S. 182 f.

[2]) Daher blieb ihm zur Unterscheidung von seinen Verwandten der Titel „Conseiller“.

[3]) Vgl. H. Tronchin, S. 93 f. — In Genf wurde die „Marie Stuart“ in einem Salon mit Erfolg gelesen (ebda. 215).

[4]) Vgl. Vorrede des V. Bandes der „Récr. dram.“ — Die erste Ausg. der „Marie Stuart, Reine d'Écosse, Tragédie“ erschien anonym Paris, Prault 1735, in 8°. Im Catal. des livres ... de La Vallière V, 156 (122) Nr. 18267 ist das Stück noch einmal verzeichnet unter „Recueil de Pièces pour la Comédie Françoise“, 59 vol. in-8. & in-12. Ich erreichte nur „Mes Récréations dramatiques“ (ebenfalls anonym). Genf, J. P. Bonnard 1779. 4 vol. in-8., ein fünfter Band erschien 1784. (Berliner kgl. Bibl. Sign. X V 1905). Fast gleichzeitig mit der Genfer Ausgabe erschienen die ersten vier Bände auch in Paris: „Mes Récréations dramatiques, ou Choix des principales tragédies du Grand Corneille, auxquelles on s'est permis de faire des changemens, en supprimant ou raccourcissant quelques Scènes, & substituant des expressions modernes à celles qui ont vieilli; précédé

dramatiques" und will sie nur als für seine Freunde bestimmte Erzeugnisse einer leidenschaftlichen Liebhaberei betrachtet wissen. Seine Leistungen erheben sich nicht über bessere Mittelmäßigkeit; er ist nur ein schöngeistiger Durchschnittsmensch, „kein Vergessener, denn er war niemals bekannt." Leere literarische Übung ist überhaupt das Zeichen dieser Niedergangsepoche der französischen Tragödie. Die Wiederbelebungsversuche Crébillons und Voltaires verzögern nur den unausbleiblichen Verfall der ersterbenden Kunstform, die ein Gesellschaftsspiel in fest überlieferten Formeln für Situationen, Charaktere und Leidenschaften wird. Die meisten französischen Stücke des 18. Jahrhunderts bieten keine künstlerische Gestaltung der Natur, sondern sind gekünstelte Mosaikarbeiten aus Bruchstücken der Meisterformen des 17. Jahrhunderts: Corneilles Palastintrigen und geschichtlicher Aufstutzung der Stoffe, Racines Anmut und Vornehmheit, Quinaults heroisch-galanter Handlungsführung. In diesen allgemeinen literargeschichtlichen Zusammenhang gliedert sich Tronchins Maria Stuartdrama als eines unter der Masse schwächlicher Epigonenwerke ein.

In der Literaturgeschichte des einzelnen Stoffes, beim Vergleich mit den vorbesprochenen Dramen, gewinnt es höheren Wert.

Ließ Regnault Maria selbst die Vorfabel erzählen, so gibt Tronchin diese[1]) und die Exposition (wie Haugwitz) in einer langen Thronrede der Elisabeth. Cecil will die Forderungen der für Maria eintretenden Mächte entschieden ablehnen, Dudley befürwortet warm Marias Freilassung. Die Situation gemahnt an den gleichen Gegensatz Cecils zu Talbot und Leicester bei Schiller (II, 3). Elisabeth entschließt sich, Maria einen Vertrag anzubieten, der ihr jede Feindseligkeit verbiete, und läßt ihr durch Dudley

---

de quatre tragédies nouvelles de l'éditeur. Paris, Moutard 1780, 4 vol. in-8. „Marie Stuart" findet sich als erstes Stück im ersten Band, der wie der fünfte (1784) nur eigene Werke Tronchins enthält. — Eine Einzeluntersuchung über Tronchins Werke wäre eine leichte und für die französ. Dramaturgie des 18. Jahrh. ergebnisreiche Arbeit. Sie würde an den Auffrischungen der Tragödien Corneilles, Du Ryers und Rotrous den Wandel des Geschmacks, auch der Sprache, an Diderots und Voltaires Plänen und Ratschlägen für Tronchins eigene Arbeiten die neuen dramatischen Theorien anziehend und deutlich beleuchten können.

[1]) Die merkwürdige, auch bei Regnault zu findende Angabe: „Elle (Marie St.) fut, par les vents, jettée en mes états" erinnert an Montchrestien (vgl. oben S. 113).

sogleich Bewegungsfreiheit im Schlosse gestatten. So wird überhaupt erst Marias Auftreten ermöglicht! (I, 1). Elisabeth beschwichtigt Cecil mit der Erwartung, Maria werde den Vertrag nicht annehmen. Cecil verdächtigt Dudley heimlicher Liebe zu Maria (2), erregt dadurch Elisabeths Eifersucht, die ihm zur Beseitigung des lästigen Gegners helfen soll (3). Während Elisabeth den Gesandten Audienz gibt, kommt Norfolk durch eine Geheimtür zu Maria in den Saal, dessen Eingang Helton, ein hoher Schloßbeamter und Freund Norfolks, bewacht. Alles ist zur Flucht bereit. Ein Mitverschworener Norfolks soll nachts das Schloß überfallen und Elisabeth ermorden. Maria schaudert vor dem Mordplan und sieht darin einen Schmachfleck für ihre und Norfolks Ehre, eine unwürdige Tat, die sie ins Unrecht setze. Norfolk, ganz niedergeschmettert, will sich des Anschlags selbst anklagen und hofft, Elisabeth werde dafür Maria die Freiheit geben. Maria hält ihn ängstlich vor solch unüberlegtem Schritt zurück. Norfolk verspricht, den Mord zu verhüten, um in einer Marias würdigeren Weise an Elisabeth vergeltende Rache zu nehmen (II, 2). Er muß sich zurückziehen, da Dudley kommt. Dieser bietet Maria Befreiung an. Sie weist jedoch das Liebesgeständnis des „Verräters“ in stolzer Verachtung zurück (III, 4). Ihre leidenschaftliche Neigung für Norfolk läßt sie vergessen, daß der Geliebte kein geringerer Verräter ist. Daß Maria bei dieser heiklen Lage ihre Abneigung gegen Dudley nur durch diese Art sittlicher Entrüstung begründen kann, kennzeichnet das Gemachte, Konventionelle der in der Tragédie herrschenden Moral- und Ehrbegriffe. — Elisabeth kommt hinzu und Maria lobt in bittrer Ironie den Diensteifer ihrer auf Befehl selbst zu Liebeserklärungen mit hinterlistigen Absichten sich erkühnenden Minister (5.). Der Ertappte beteuert stammelnd seine Unschuld. Doch Elisabeth bewährt ihre Selbstbeherrschung und läßt Dudley bald seine Fassung wiedergewinnen: Die Anschuldigung eines durch viele Gnadenbeweise ihr verpflichteten Ministers durch eine Feindin könne ihr Vertrauen zu ihm nicht erschüttern. Er möge seinen Diensteifer durch Vereitelung der Pläne Norfolks beweisen, der heimlich nach London gekommen sein solle. Diese Mitteilung läßt Dudley ahnen, was Melvil[1]) ihm in geheimer Unterredung habe offenbaren wollen (6). Chelsey, die Vertraute der Elisabeth, erstaunt über das Verhalten ihrer Herrin und errät deren Neigung für Dudley aus leise andeutenden Stimmungsäußerungen. Doch Elisabeth verwahrt sich als echte französische Tragödienheldin gegen solche Verdächtigung ihrer „gloire“. Wie? ihre Vertraute vermöge zu glauben, daß eine Königin sich so erniedrigen könne, um einer törichten Leidenschaft willen einen Augenblick ihre Größe zu vergessen? Nicht Neigung habe sie zu Dudleys Erhebung bewogen; er solle ein Gegengewicht gegen Cecils Ehrgeiz sein. Von beiden beraten, Herrin beider, könne sie klug und sicher, zwischen beiden die Wage haltend, ihre schwierige Stellung auf bedrohtem Thron

---

[1]) Dieser (übrigens nicht auftretende) Melvil in der Rolle des Verräters an Maria steht in der ganzen Geschichte des Stoffes einzig da.

behaupten (7). — Melvil hat Dudley den Mordanschlag Norfolks verraten. Der Günstling schwankt nun zwischen Pflicht, Liebe, Mitleid und Haß gegen Maria, die ja seine Liebe nur mit erniedrigender Verachtung lohnen würde. Der Anblick Marias, die zur Flucht bereit naht, macht ihn wankend im Entschluß, sie zu vernichten (III, 1). Er bietet ihr zum letztenmal Befreiung an. Doch Maria will lieber des Geliebten Tod verschmerzen, als daß er sein Leben schimpflich Dudley danke (2). Wieder wird Dudley zu seinem Schrecken von Cecil überrascht, der ihn eiligst vor Elisabeth bescheidet (3). Maria nimmt vor Cecil alle Schuld, deren Dudley etwa Norfolk vor Elisabeth anklagen möchte, auf sich (4). Doch bald erkennt sie das Vergebliche dieser übereilten Selbstaufopferung (5) und drängt den Geliebten ängstlich, sich zu retten. In Verzweiflung über den Verrat seines Planes will Norfolk durch einen schönen Tod seiner Ehre Genüge tun und die Treulosigkeit seiner Anhänger sühnen. Maria tadelt seine Entmutigung. Der Vorschlag, sogleich zu fliehen, erscheint ihr unklug. Seinen Befürchtungen hält sie stolz die Unverletzlichkeit ihrer königlichen Person entgegen (6). Helton warnt Norfolk; Wachen seien ausgestellt, Dudley hätte ihn erregt beauftragt, Norfolk im Schlosse zu suchen (7).

Elisabeth spricht sich vor der Vertrauten befriedigt über den Erfolg ihrer klugen Pläne aus. Sie hat den Rat zusammenberufen und Maria in engere Haft nehmen lassen. Norfolks Verurteilung macht ihr wenig Bedenken. Doch vor der Marias scheut sie noch zurück; der Spruch sei notwendig, aber verletze die Königswürde und beleidige ein stammverwandtes Geschlecht. Sie hat deshalb in der Hoffnung auf einen Vergleich, zum größten Entgegenkommen bereit, Maria zu einer Aussprache beschieden (IV, 1). — Ich kann nicht umhin, von dem folgenden Auftritt als einem höchst anziehenden Gegenstück zu Schillers berühmter Gartenszene[1]) in freier Knappheit einen lebhafteren Eindruck zu geben. — Die Einleitung der rhetorisch steifen Szene Tronchins ist schwerfällig und trocken. Elisabeth beginnt und endet ruhig, bleibt immer kalt verständig; der äußerliche Konflikt, Marias Heftigkeit, ist nur auf die von ihr vertretene Sache, nicht auf ihren „physischen“ Charakter gegründet.

Elisabeth redet Maria mit „Madame“ an, denn ihre Anschläge verböten es, sie Schwester und Königin zu nennen. Schon bald nach Elisabeths Regierungsantritt hätte Maria die Fürsten gegen sie gewonnen, indem sie deren ehrgeizigen Wünschen schmeichelte, das Volk, indem sie seine Augen bezauberte. Aber der Himmel zeuge für Elisabeths Anrecht auf den Thron durch ihr Glück und Marias Unglück. „Seitdem,“ fährt Elisabeth fort, „habt Ihr mir Untergang geschworen. Vernichten konnt’

[1]) Gelegentlich dieser Königinnenbegegnung sei Lotheissens Hinweis (IV, 148) auf das ähnliche Zusammentreffen von Racines „Andromaque“ und Hermione erwähnt; Verlauf und Wirkung jenes Auftritts ähneln Schillers Szene entfernt.

ich Euch, mich rächen, als Ihr um Hilfe flehend zu mir kamt. Doch mild vergaß ich Eurer Ränke. Ihr danktet's übel, verletztet den Vertrag, in den aus Furcht und in Bedrängnis Ihr gewilligt, warbt mit Eurer Krone Meuchelmörder. Schon als Ihr mit Darnley Euch vermähltet, sannt Ihr mir Verderben. Schattenkönig nur, ein Werkzeug sollte Euer Gatte sein. Er war es nicht; drum mordetet Ihr ihn. So wurde dieser Ehebund, der mich vernichten sollte, nur Eures Unglücks Quelle. Als ohne Scheu, verbrecherisch, Ihr mit dem Mörder Eures Gatten buhltet, da empörte sich das Volk. Ihr floht und hofftet in Euer Unglück mich hineinzuziehen. Klug schmeichelt' ich zum Schein der Schotten Wut, die Euren Tod verlangten, sicherte jedoch im Kerker Euer Leben. Schottland gewann ich Eurem Sohne wieder, ja bewog selbst Murray dazu, daß er sich bereit fand, wieder Euch auf Schottlands Thron zu setzen. All dies lohnt Ihr mir mit Undank." Maria erwidert heftig: „Ich schwieg, um Eure Heuchelkunst von Grund aus zu erproben. Nur Ihr könnt's wagen, mir solch Luggespinst von Schaudertaten zur Last zu legen. Freilich bekämpfte ich und lasse Euch in Ruh den Thronraub nicht genießen, bis Ihr mein Todesurteil sprecht. Doch fürchtet Ihr den Widerspruch der Welt. Vermeint Ihr etwa, daß Ihr Recht Euch schafft, indem Ihr zur Verbrecherin mich stempelt? Ich fehlte und verlor der Fürsten Gunst, als ich, gezwungen von den Schotten, mich erniedrigte zu dem Vertrag. Dafür demütigt nun der Himmel mich vor Euch, daß Ihr von mir könnt fordern Rechenschaft, die billig ich von Euch verlangen darf. Vergeblich wär's, zu widerlegen, des Ihr mich beschuldigt, da Selbstsucht Euch verblendet. Hört! nur mir verdankt Ihr es, daß Mord Euch nicht ereilte. Laßt Euch warnen! Treulose habt Ihr zu Vertrauten. Nur dies will zur Rechtfertigung ich sagen. Reicht sie Euch nicht aus, rächt mich an Euch die Welt. Tyrannen ziemt's, sich auf Erfolg und Glück als Bürgen ihres Rechtes zu berufen." — Elisabeth verweist Maria diesen ihrer Lage ganz unangemessenen stolzen Trotz: „Mitleidig such' ich nach Entschuldigungsgründen für Euren schwer beleidigenden Stolz. Ich bitt' Euch, laßt ihn fahren! Ich stelle als Bedingung meiner Gnade nur, daß Ihr mir den Verräter Norfolk überliefert. Wir sehen uns vielleicht zum letztenmal. Ist dieser Augenblick verstrichen, kann mein Herz nicht mehr, kann nur der Richter sprechen." — „Meine Richter!" ruft Maria in bitterer Entrüstung. „Ein Cecil oder Dudley! Vielleicht noch feiler, niedriger wie sie, durch Eure Gunst bestochen und durch Furcht gebannt — ja freilich werden solche Richter nach Recht nicht fragen, nur nach Eurem Wunsch, ein hochverräterisch Urteil sprechen mir, die ihre Königin ist nach heiligem Recht. Stellt mich vor sie! Ich rüttle das Gewissen den Sklavenseelen wach, daß sie zerknirscht als Herrscherin mir huldigen und Euch strafen." — Elisabeth wendet sich zum Gehen: „Vor Euren Richtern wird sich's weisen, ob mit solcher Drohung Ihr mich schrecken könnt. Doch zittre ich für Euch, daß der Genosse Eurer Frevel durch schimpflich Eingeständnis zu gleichem Euch zwingt und erniedrigt" (IV, 3). Die letzten Worte setzen Maria in Befürchtungen für Norfolk, um so mehr, als Cecil, der sie vor die Richter ruft, den Verräter nicht nennt, der sie

dort anklagen werde. Doch folgt sie Cecil mit der tröstlichen Zuversicht, daß der edle Norfolk jener nicht sein könne (IV, 5).

Das Todesurteil hat Maria nicht niedergebeugt. Erbittert über die schimpfliche Gewalt, die ihr Cecil durch Wortentziehung vor Gericht angetan, denkt sie an Rache, entschlossen, mit allen Mitteln noch ihr gutes Recht zu erringen (V, 1). Elisabeth bietet ihr durch die Chelsey noch einmal Hilfe an. Maria entschließt sich, der Gegnerin sich in die Arme zu werfen, aber man gebe ihr Norfolk wieder. Die Chelsey erwidert: „Ah! qu'osés-vous prétendre. Le duc, enveloppé dans l'arrêt qui vous perd, A déjà . . ." Da glaubt Maria den Geliebteu tot, läßt den Satz nicht vollenden und verschmäht trotzig die Gnade (V, 3). Norfolk hat aber, wie Helton Maria berichtet, das Schloß überfallen, doch infolge eines falschen Gerüchts von Marias schon vollzogener Hinrichtung mißlang der Gewaltstreich. Maria folgt, Elisabeth verzeihend, der Wache zum Schafott. Da bringt man den schwer verwundeten Norfolk herein[1]), den sie im Wahn sterben lassen will, sein Heldentod habe sie befreit (V, 6). Nach ihrem Fortgange erst versteht der an ihrer Liebe verzweifelnde Norfolk ihre Abschiedsworte „c'est trop me retenir . . . Tu retardes l'instant qui doit nous réunir." Er stirbt beseligt, als Helton mit einem Ruf des Entsetzens, der den Botenbericht vertritt, auf die Bühne stürzt.

Die strenge Befolgung der Einheitsregeln hat fast noch bösere Unzuträglichkeiten zur Folge als bei Boursault, da die Handlung verwickelter ist. Sie spielt nur in einem einzigen Saale des Londoner Palastes, einem Sprechzimmer, in das sich alle Schauspieler verfügen müssen. Der Ortseinheit zuliebe wird Norfolk zu einem peinlich nach den Mitteln der Komödie schmeckenden Versteckenspielen verdammt. Die räumliche Beschränktheit wird als bequemes Mittel ausgenutzt, die Intrige zum Ziel zu führen; der bedauernswerte Dudley ist keinen Augenblick vor Überraschungen sicher und wird auch stets pünktlich ertappt. Diese Ausbeutung der Regel zu Theaterstreichen verhüllt Schwächen der Intrige. Dudley muß ja Norfolk gegenüber, dank seiner unglaublichen Unvorsichtigkeit, als armseliger Dummkopf erscheinen.

Cecil hält ihn auch kaum für besser:

> „D'un éclat dangereux ignorant le hasard,
> Amoureux sans prudence, & courtisan sans art;
> Fougueux dans ses penchans, toujours prêt à se nuir!
> Trop fier d'une faveur qu'un instant peut détruire.

Dieser Dudley ist der geschichtlichen Persönlichkeit und Schillers Leicester von weitem ähnlich. Man fragt sich aber nach dem dritten Akt, was soll Dudleys fast komische Rolle im Drama? Seine Liebe zu Maria Stuart ist bedeutungslos für die Tragödie der Schottenkönigin. Und was soll auch Cecils hämische

[1]) Ähnlich Diamantes Szene in der III. Jornada.

Feindseligkeit gegen den seinem Ehrgeiz im Wege stehenden Dudley? Diese beiden Nebenfiguren erscheinen zwar an sich annehmbarer als die konventionellen Theaterbösewichte Regnaults und Boursaults, aber beide Rollen lassen sich glatt streichen; dann schält sich in I, 1, II, 1, III, 6, 7, IV, V eine zwar dürftige, doch klar geschlossene Maria Stuarttragödie heraus. Die Einführung der dramatisch sehr schwachen Motive des Nebenspiels der ersten Akte erklärt sich nicht allein aus dem Streben nach Verbreiterung der allzuknappen Fabel der Haupthandlung, vielmehr aus der eigenartigen Stellung des Calvinisten Tronchin zum Stoff.

In bewußtem Gegensatz zu seinen ihm bekannten Vorgängern Montchrestien, Regnault, Boursault, gesteht er in der Vorrede, er hätte statt Marias Namen lieber den Elisabeths seinem Drama als Titel gesetzt: „Blessé de voir cette grande Princesse peu ressemblante dans les pièces où elle est introduite, j'ai cherché à la peindre d'après elle-même; &, si je ne l'ai fait servir que d'instrument à une action principale, c'est faute d'avoir trouvé un événement de sa vie qui pût attirer sur elle cet intérêt capital qui fait l'essence & le succès de ce genre de poëme." Um Elisabeth als große Fürstin zu zeigen, die sich durch Klugheit und Umsicht in schwierigster Stellung behauptet, führt also Tronchin Cecil und Dudley ein. Dieser Zweck der geschichtlichen, für das Drama aber wirkungslosen und zu breit und flach ausgesponnenen Episodenmotive erhellt aus Elisabeths Erklärung in der Schlußszene des zweiten Aktes. Die Neigung für Dudley scheint der einzige Zug weiblicher Schwäche der erhaben ruhigen Herrscherin voll milder Gerechtigkeit. Dennoch könnte man eigentlich sie dafür verantwortlich machen, daß die Richter Maria das Wort entziehen. Heimtücke kann Tronchin aber seiner Elisabeth nicht zuschreiben; wir müssen wie er einfach über diese sonderbare Lücke und Unklarheit der Charakteristik hinwegsehen und Cecil allein die böse Willkür zurechnen. Elisabeths sanftmütige Nachgibigkeit wird fast schönfärberisch hervorgehoben; ihre Verstellungskunst als Herrschertugend gewertet. Ihr Verhalten mutet wie Verzichtleistung auf persönliches Glück vor den Herrscherpflichten an. Es ist höchst bemerkenswert, daß Tronchins Elisabeth nichts von leidenschaftlichen Aufwallungen der Liebe und heftigem Pathos der Eifer-

sucht zeigt wie die Königin Regnaults, Boursaults und Th. Corneilles. Und für das Drama ist es sehr bedeutsam, daß kein religiöser Beweggrund, nicht Eifersucht und Eitelkeit in der Unterredung mit Maria das tragische Moment und die Katastrophe herbeiführt, sondern politische Gegensätze und beiderseitige hartnäckige Überzeugung des persönlichen Rechts. Nur schade, daß diese Motive allzu steif und unklar ebenso oberflächlich wie ermüdend breit behandelt sind. Doch scheint die Auseinandersetzung der politischen Verhältnisse und die Ausschließung des Motivs des konfessionellen Gegensatzes kein zufälliger Fortschritt. Man hatte eben damals politischen Verhältnissen lebhaftere Teilnahme zugewandt. Montesquieu, den Tronchin im Salon der Mme de Tencin kennen lernte, besuchte häufig den berühmten Reformklub de l'Entresol, eine Privatgesellschaft, die politische Studien trieb. Deren Mitglied, Abbé de St.-Pierre, hatte im „Projet de paix perpétuelle" (1713—17) und im „Discours sur la Polysynodie" (1718) moderne politische Ideen vertreten, die trotz seiner nur von Fontenelle nicht gebilligten Ausstoßung aus der Akademie Einfluß und Verbreitung fanden. Friedensliebe und Haß gegen die Intoleranz war der ausdrückliche Lehrsatz P. Bayles (1697), der jeden religiösen Vorurteils ledig war. Und Saint-Simon, obgleich guter Katholik, verabscheute die kirchlichen Zänkereien und Verfolgungen.

Voreingenommen für Elisabeth, ratlos vor den widersprechenden Beurteilungen des Charakters der geschichtlichen Maria Stuart, schloß Tronchin einen sonderbaren sophistischen Ausgleich:

„Thomas Corneille m'avoit ôté le choix entre deux seuls sujets: s'il avoit sacrifié Elisabeth à son Comte d'Essex, il avoit rendu celui-ci si intéressant qu'il y auroit eu plus que de la témérité à moi d'entreprendre après lui. Il ne me restoit donc que Marie Stuart: mais je me trouvois entre deux écueils. Je ne pouvois la produire chargée de crimes que l'histoire lui impute sans écarter d'elle cette compassion qu'elle seule devoit attirer, & sur laquelle portoit tout l'édifice: & je ne pouvois effacer ses taches sans rendre odieuse cette Elisabeth le premier objet de mon travail; & sans démentir ces faits malheureusement trop connus; car où est-il ignoré que la Reine d'Écosse ne craignit pas de publier la part qu'elle avoit au meurtre de son mari en épousant l'assassin Bothwel? Je ne sais si j'aurai tout évité par la route que j'ai prise. — N'osant me permettre la suppression totale des faits capitaux, j'en ai fait emploi de façon qu'en même tems que ceux à qui ils seroient connus les retrouvas-

sent, ils pussent échapper à ceux de qui ils seraient ignorés: chacun, quant au fonds, étant le maître de prendre pour une justification la hauteur avec laquelle Marie Stuart répond aux accusations d'Élisabeth (IV, 2). Marie Stuart sera, si l'on veut, un caractère d'invention, moyennant qu'Elisabeth en soit un d'après nature, j'aurai rempli mon objet: & j'aime mieux qu'on me reproche d'avoir embelli Marie Stuart que si l'on avoit à me reprocher d'avoir enlaidi Elizabeth. Peut-être eût-il été plus moral que l'une, chargée de crimes, intéressât moins en sa faveur; & que l'autre, en ne faisant que se garantir des pièges qu'on lui dresse, n'écartât pas d'elle la pitié qu'elle mérite."

Maria Stuart als einen schlechthin weder schuldigen noch unschuldigen Charakter, überhaupt ohne sittliche Beurteilungswerte zu zeichnen und ihr dennoch äußerlich den Reiz der in stolzem Selbstbewußtsein des Rechtes sich verteidigenden Unschuld vor allen Unbefangenen, nicht bloß vor Unwissenden, zu wahren, dies merkwürdige Kunststück ist Tronchin gelungen. Maria ist hier ein ebenso unklar schillerndes Wesen wie Elisabeth es bei Montchrestien, Regnault und Boursault war. Tronchin steht der Stuart ursprünglich völlig kalt gegenüber; erst bei der Überarbeitung scheint er der tragischen Gestalt mit dem Gefühl näher getreten zu sein. — Man merkt freilich Marias Pathos an, daß es den Tragödienheldinnen der Meister des 17. Jahrhunderts abgepaust ist, besonders in der „heroischen" Ablehnung der leidenschaftlichen Anerbietungen Dudleys, die immerhin natürlicher erscheint als die Zurückweisung Norfolks bei Boursault. Tronchin, ein großer Verehrer P. Corneilles, bewunderte besonders Seelengröße bei Frauen. Dem Vorbild nacheifernd, zeichnet er am liebsten willensstarke Frauen, wie er in der Vorrede zu seiner späteren Tragödie „Les Comnènes" sagt: „La politique, le patriotisme, ce sont ici les femmes qui en fournissent les exemples: j'ai pensé qu'ils deviendraient plus saillants dans le sexe dont on les attend moins."

Maria Stuart kämpft selbst um ihr Recht gegen Elisabeth. Sie ist nicht mehr das rührend hilflose Weib, um das der Liebhaber als Held der Tragödie kämpft und verblutet wie bei Regnault, sieht nicht mehr widerwillig und untätig dem Kampf des Liebhabers für ihr Recht zu und hindert ihn gar oder lehnt die Liebe des Befreiers als eine Verletzung ihrer „gloire" ab wie bei Boursault, sie ist auch nicht mehr die ganz in ihr Schicksal ergebene leidensfreudige Glaubenszeugin wie im handschrift-

lichen Drama, sondern sie ist Weib und Königin, sie liebt von ganzer Seele, verficht selbst an Norfolks Seite die Rechte ihrer königlichen Persönlichkeit und Würde. Mit Edelmut will sie streiten; sie überragt an Klugheit und Tatkraft den Geliebten, der in seiner Leidenschaft fast noch schwächlicher als bei Boursault rasch zum Tod bereit ist. So wird Maria Stuart wirklich handelnde tragische Hauptperson, Schöpferin ihres Schicksals, keine Heldin aus Starkmut religiöser Begeisterung wie bei Roulers und Della Valle, sondern aus wissenskräftiger Überzeugung politischen Rechtsgefühls. Die Aufklärung strahlt in die Auffassung des Stoffes hinein.

Der Versuch einer objektiven Gestaltung ist noch sehr schüchtern, in diesem Sinne war er Tronchin vielleicht unbewußt. Die Verwendung echter geschichtlicher Motive ist noch sehr dürftig, ungeschickt, und von Erfindungen, konventionellen Zügen überwuchert. Die Ausbeutung der Gegensätze der politischen Tragik ist noch sehr oberflächlich. Dennoch machen diese leisen Fortschritte das Stück besonders anziehend, wie kalt und steif es auch im ganzen infolge des spitzfindig verstandesmäßigen, undichterischen Verhältnisses Tronchins zum Stoff und der technischen Mängel bleibt. Der ungelenke Szenenbau ist von ermüdender Eintönigkeit. Besonders die drei ersten Akte schwanken zum größten Teil im Breiten auf wenig anziehenden Motiven mit hohlem und schlaffem Pathos herum. Platte Monologe, überlange Einzelreden verraten den Anfänger. In der Zeichnung der Charaktere, die Tronchin etwas unbeholfen zu oft direkt klarlegt und in der Führung der Handlung scheint überall die alte Schablone durch. Nur der letzte Akt ist reicher an äußerer Handlung und bewegter als es im tragischen Stil des 17. Jahrhunderts gewöhnlich ist, wie überhaupt die französischen Dramatiker des 18. Jahrhunderts die erschöpfte Kunstform durch lebhaftere Bewegung — vergeblich — aufzufrischen strebten. Das Motiv des Überfalls fand sich schon bei Regnault und Boursault in der Erbitterung des Volkes am Schlusse der Dramen angedeutet. In Th. Corneilles „Essex“, an den Tronchins Drama ebenfalls oft anklingt, hat der Titelheld das Volk vor Beginn des Dramas aufgewiegelt. Tronchin setzt nun dasselbe Motiv in Szene, um wie in den Tragödien romanesken Stils die Lösung dadurch zu beschleunigen. Die Katastrophe unter-

scheidet sich technisch vom gewöhnlichen Brauch der französischen Tragödie durch Norfolks geziert rührselige Sterbeszene[1]) und das Fehlen des Botenberichtes.

VI. Maria Stuart im germanischen Drama des 17. und 18. Jahrhunderts; Herrschaft des Pseudoklassizismus.

> Que suis je helas? Et de quoi sert la vie?
> J'en suis fors qu'un corps privé de cueur;
> Un ombre vayn, un object de malheur,
> Qui n'a plus rien que de mourir en vie.
> Plus ne me portez, O enemys, d'envie,
> Qui n'a plus l'esprit à la grandeur:
> J'ai consomme d'excessive douleur,
> Vostre ire en bref de voir assouvie.
> Et vous amys que m'avez tenu chere,
> Souvenez-vous que sans cueur, & sans santey,
> Je ne sçaurois auqun bon œuvre faire.
> Souhaitez donc fin de calamitey,
> Et que sus bas etant assez punie,
> J'aie ma part en la joie infinie.

Gedichtet von Maria Stuart in Fotheringay; mitgeteilt mit einer engl. Übersetzung und andern Merkwürdigkeiten im European Magazine 1792, XXII, 105.

„Da die Engländer von jeher so gern domestica facta auf ihre Bühne gebracht haben, so kann man leicht vermuten, daß es ihnen auch an Trauerspielen über diesen Gegenstand nicht fehlen wird. Das älteste ist das von John Banks.“ So weit kann man Lessings Einleitung des 54. Stücks der Dramaturgie ohne weiteres auch für die Geschichte des Maria Stuart-Stoffes gelten lassen. Lessing fährt fort: „Damals (1682)

---

[1]) Tod auf der Bühne ist verhältnismäßig selten (z. B. in Gressets „Edouard“, in „Phèdre“, La Mottes „Inès de Castro“, Jason in der „Médée“ Longepierres, Orosman in „Zaire“) und der französische Geschmack verlangt in diesem Falle, daß der Sterbende rasch dem Blick der Zuschauer entzogen werde. Einen Helden längere Zeit auf der Bühne verbluten zu lassen, galt als verletzend.

hatten die Franzosen schon drei Essexe," — wie sie 1683 schon drei Maria Stuarttragödien hatten. — „Wollten indes die Engländer, daß ihnen die Franzosen auch hierin nicht möchten zuvorgekommen sein, so würden sie sich vielleicht auf Daniels Philotas beziehen können; ein Trauerspiel von 1611, in welchem man die Geschichte und den Charakter des Grafen, unter fremdem Namen, zu finden glaubte." — Zur Parallele mit dem Maria Stuart-Stoff verweise ich auf das Kapitel „Vorklänge."

Das englische Drama erfreute sich nach seiner großen klassischen Epoche in allen Formen bis zum Ausbruch des Bürgerkrieges (1642) noch weiter der Gunst des Hofes, unterstand aber stets einer strengen amtlichen Aufsicht durch den Master of Revels, der peinlich darüber zu wachen hatte, daß keinerlei politische Nebenabsichten oder Anspielungen auf der Bühne zum Ausdruck kamen. Der Sohn der Maria Stuart und Nachfolger der Elisabeth, Jakob I., erließ eine ausdrückliche Verordnung "against representing any modern Christian King in plays on the stage", entsprechend seinen absolutistischen Anschauungen von der Würde des Thrones. Mit dem Anwachsen des Puritanismus griff eine Feindseligkeit gegen die Bühne immer weiter Platz und diese gegnerische Stimmung fand nachdrückliche Vertretung in den Behörden der Hauptstadt.[1]) Während des Bürgerkrieges (1648) verfügen Ober- und Unterhaus die schärfsten Maßregeln gegen die Schauspieler, deren Stand geächtet, und gegen die Theater, die der Zerstörung preisgegeben werden. Nach der schwer auf dem Volksgeist des alten lustigen Englands lastenden Herrschaft des düster verfolgungswütigen, lebens- und kunstfeindlichen Puritanismus in der Republik erwachte mit der Rückkehr der Stuarts und der royalistischen Emigranten aus Frankreich die lange unnatürlich unterdrückte Lebenslust in zügellosester Ausschweifung; nur der bürgerliche Mittelstand bewahrte noch aus den Zeiten der guten Königin Elisabeth seine ernste strenge Gesinnung vor tieferer Verderbnis durch das Beispiel frivoler Schamlosigkeit und sittlicher Entartung, wie es Hof und Adel in plumper Nachahmung des französischen Hoftreibens gab. Die neue Lebensart widersprach dem

---

[1]) Vgl. A. W. Ward, a. a. O. III, 233 ff., II, 422 f. Prölß II, 2, Das neuere Drama der Engländer, Leipz. 1882, S. 214 ff.

wesentlichen Kern des phantasievollen und beschaulich nachdenklichen germanischen Volkstums; sie konnte für die Formen der Gesellschaft und Kunst von den französischen Sitten nur das äußere Gewand erborgen, von ihren verfeinerten Gefühlen nur hochtrabende Worte. Das Ergebnis war eine gezwungene Steifheit, welche die natürliche Geistesveranlagung aufhob und in Brutalität ausartete, da der Engländer der Restaurationsepoche nicht mehr die jugendliche Frische der Empfindung, die kühne Eigenart der verklungenen englischen Renaissance hatte. Der im elisabethanischen Zeitalter so wunderbar prächtig gediehene Wald dramatischer Schöpfungen, dessen frisches Grün und wonniges Weben und erschauerndes Rauschen und stürmisches Brausen man fast achtzehn Jahre in kahlen Kirchenwänden, in näselndem Gesang, in düsterer Höllenfurcht, in beengtester religiöser und politischer Unduldsamkeit als sündige Lust verschrieen und vergessen hatte, konnte nicht mehr neue Sprossen treiben. Die gerade Entwickelung des ganzen englischen Geisteslebens war durch einen gewaltigen Riß unterbrochen; man empfand nun, daß man keinen im Volkstum begründeten Geschmack mehr haben konnte und sich nach Mustern umsehen mußte. Der neue Anstrich der gesellschaftlichen Verhältnisse gab auch dem Denken eine neue Form. Die oft wunderlich freie phantasievolle Dichtkunst der Renaissance macht der durch galante Konversation gemodelten kritisch sichtenden Schriftstellerei Platz. Unter dem Einfluß des kunstliebenden Stuarthofes und der Kavaliere werden Geschmack, Stil, die wieder auflebende Bühne französisch oder sollen es sein. Hingerissen von der allgemeinen Strömung der Zeit, folgt England fast anderthalb Jahrhunderte dem monarchischen und klassizistischen Frankreich. Da aber der germanischen Stammesart die natürliche Beanlagung für die Sitten des Weltlebens und schönrednerische Kunst nicht eignet, konnte man die pseudoklassischen Formen nur aus gewisser Entfernung, auf Seitenpfade und Auswege abweichend nachahmen.[1]) Dem Hauptvertreter und Theoretiker des englischen Dramas dieser Epoche, Dryden, gilt Shakespeares, Jonsons und Fletchers Kunst zu charakterisieren noch als höchst musterhaft; doch empfiehlt er mit Genugtuung als fortschrittliche

[1]) Vgl. A. W. Ward, a. a. O. III, 313 ff.

Neuerung, den Blankvers im ernsten Drama durch das „heroische Versmaß“ nach dem Vorbild der Alexandrinertragödie zu ersetzen. Diese irrtümliche Verbesserung, welche die Schönheit der Gegensätze des Dialogs heben und die Phantasietätigkeit binden, begrenzen und regeln sollte, bewährte sich nicht; die englischen Zuhörer empfanden den Reim nur als Hindernis, nicht als Stütze der dramatischen Illusion. Dryden gab selbst der im Volksgeschmack wurzelnden natürlichen Richtung bald nach. Nachdrücklicher forderte und strenger befolgte er aber innere Angleichung des englischen Dramas an die klassizistische Technik im Ausschluß aller Nebenhandlungen, in strenger Geschlossenheit der Form, regelmäßiger Anordnung, in Größe und Wahrscheinlichkeit der Handlung, worunter er aber nicht unbedingte geschichtliche Treue verstanden wissen wollte. In bezug auf Orts- und Zeiteinheit nimmt er eine gemäßigte, vermittelnde Stellung ein und beansprucht für das „heroische Schauspiel“ das Recht der Einmischung romantischer Elemente. So schuf er eine unerfreuliche Zwittergattung von Drama, das als Nachbildung eines heroischen Gedichts im Kleinen entsprechendermaßen Liebe und Tapferkeit zum Gegenstand haben, aber die Charakteristik niemals der französischen Gesetzmäßigkeit unterwerfen, Liebe und Ehre nicht peinlich berechnend nach Quentchen und Granen abwägen und im Gleichgewicht halten sollte. Aber Liebe und Ehre bleiben stets die Angelpunkte, um die sich die Scheinwelt seiner Tragödien dreht, selbst wenn er in einem vereinzelten Falle in der Handlung ein anderes Motiv hervortreten läßt, wie religiöse Aufopferung in „Tyrannic Love, or The Royal Martyr.“ Dieses Stück behandelt einen entlegenen Legendenstoff unter dem allgemein gültigen und verständlichen Gegensatz christlicher und heidnischer Weltanschauung. Ein religiöses Kontroversdrama im Sinne der Roulers und der Ordensschuldramatiker und gar aus einem Vorgang der nächsten heimischen Geschichte zu gestalten, konnte den englischen Dichtern dieser Epoche nicht beifallen. Der wilde Fanatismus der dogmatischen Gegensätze hatte sich in den Blutströmen des großen Weltkrieges und der englischen Revolution zur Erschöpfung ersättigt. Die Stuarts verfolgten zwar noch entschieden katholisch-absolutistische Tendenzen, aber die im Zeitalter der Elisabeth erstarkte öffentliche Meinung war und blieb anglikanisch-konstitutionell. Die religiöse und poli-

tische Frage der Geschichte Maria Stuarts war für die Engländer des 17. Jahrhunderts entschieden, nicht zugunsten des schottischen Königsgeschlechts, selbst als dieses, so unglücklich, die Herrschaft führte. Weil man die Lösung der großen religiös-politischen Gegensätze der Maria Stuarttragödie eben selbst erlebte, hatte man begreiflicherweise weder Anlaß noch Neigung, jene weltgeschichtlichen Konflikte auf die Bühne zu stellen. Überdies verpönte die Stuartregierung streng mit gutem Vorbedacht politische Anspielungen jeder Art im Drama; hätte doch eine Verherrlichung Marias selbst ihrer Partei keinen Dienst geleistet, da nur eine ungünstige, wenn nicht gefährliche Erregung der öffentlichen Meinung die Folge sein konnte.

Sonach wird uns die Schottenkönigin auch in dieser Dramengruppe nicht als königliche Märtyrerin, als schlagfertige Verteidigerin katholischer Dogmen und ihrer politischen Rechte entgegentreten. Entsprechend dem mächtigen Einfluß, den der französische Geist vom Ende des 17. bis tief ins 18. Jahrhundert hinein auf alle germanischen Literaturen ausübte, gehen in merkwürdiger Gesetzmäßigkeit die typischen Grundmotive der französischen Maria Stuarttragödien auch in die englischen Gestaltungen des Stoffes und ein auf ähnlicher allgemeiner Grundlage stehendes deutsches Stück über. Die Liebe Marias und Norfolks bleibt das Hauptmotiv der Handlung. Die Darstellung dieser Leidenschaft oder Neigung folgt etwas dem konventionellen Pathos der französischen Tragödien, ohne jedoch den tieferen Klang, die wahrhaftigere Innerlichkeit, den sanfteren Stimmungszauber germanischer Empfindung ganz zu unterdrücken. Der germanische Dramatiker liebt große Erschütterungen, rein gefühlsmäßiges Erfassen des Gegenstandes, bleibt ab und zu mitten auf dem Wege stehen und läßt der Einbildungskraft, seinen Herzensträumen freieres Spiel. Die Befriedigung der bloßen Neugier des Verstandes durch einfach klare Umrisse und stetig zweckbewußte Berechnung genügt ihm nicht. Läßt er sich zwar durch die französische Technik zum Streben ins Enge, nach Darstellung des typisch Einfachen beeinflussen, so kann er doch seine ursprüngliche Neigung ins Breite, Einzelne und Individuelle nicht ganz verleugnen; das zeigten schon Kormart und Riemer. Nachgibig gegen den melancholischen Grundzug seines Gemüts,

der verzärtelt in Sentimentalität umschlägt, gibt er gern einer tieferen nachhaltigen Erregung, der ihm eigenen Sympathie für seine Gestalten Raum und vermag nicht seine durch Übertreibung des ursprünglichen Gefühls leicht ins Düstre, grotesk Kraftgenialische ausartende Phantasie, ihr freudiges Verweilen auf Farbe und Form ganz den rednerischen Abstraktionen der Verstandesforderungen zu opfern. Daraus ergibt sich zum weiteren Unterschied vom Typus der französischen Maria Stuarttragödie eine größere Freiheit der Technik in den germanischen Gestaltungen des Stoffes vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts.

Auf der englischen Bühne der zweiten Stuartregierung und lange darüber hinaus war neben dem Musterdramatiker Dryden, den äußerlich kraftgenialischen Nathaniel Lee und Thomas Otway, deren Tragödien den Stil Shakespeares und der zeitgenössischen französischen Dichtung zum Teil wunderlich in auslesender Erinnerung durcheinander wirren, John Banks einer der volkstümlichsten Dramatiker. Seine Stücke erzielten vermöge ihres melodramatischen Pathos' besonders beim niederen Volk lebhaften Anklang und ließen auch urteilsfähige Zuhörer nicht kalt; sie entlockten den Zuschauern mehr Tränen und brachten tiefere Erschütterungen hervor als manche anderen Werke von höherer künstlerischer Abrundung und echterem dichterischen Werte.[1]) Im „Tatler“ (Nr. 14) wird die durchschlagende theatralische Wirkung seiner Dramatik an der Essextragödie fast verwundert mit zu strengem einseitigem Urteil festgestellt: das Stück enthalte nicht eine gute Zeile, dennoch hätte es bei jeder Auf-

[1]) „His language must be confessed to be extremely unpoetical, and his numbers uncouth and inharmonious, nay, even his characters very far from being strongly marked or distinguished, and his episodes extremely irregular; yet it is impossible to avoid being deeply affected at the representation, and even at the reading of his tragic pieces. This is owing in the general to a happy choice of his subjects ... yet he seems to have made it his rule to keep the scene perpetually alive, and never suffer his characters to droop. — The ‚Island Queens‘ (= Maria Stuart) well preserved that power of affecting the passions which appears through all his works, and sometimes makes ample amends for want of poetry and language.“ [Biographia dramatica . . . by D. E. Baker — J. Reed— Stephen Jones, London 1812, II, 336.]

führung einen Teil der Zuhörerschaft zu Tränen gerührt. Günstiger spricht bekanntlich Lessing im 54.—59. Stück der Dramaturgie über Banks' Art.

Man weiß recht wenig von den Lebensumständen dieses seiner Zeit so beliebten, in Westminster (St. James-Church) begrabenen Dichters. Nur annähernd bekannt ist sein Geburts- (um 1650) und Todesjahr (erstes Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts). Der Erfolg von Lee's "Rival Queens" lockte ihn (1677), eine ähnliche Tragödie zu versuchen, "The Rival Kings" (nach Calprenède's „Cassandre"), der er im nächsten Jahre das Drama "The Destruction of Troy" folgen ließ. Er gab seinen einträglichen Beruf als Rechtsanwalt auf, um sich ganz der dramatischen Schriftstellerei zu widmen, über deren Elend ihn Ehrgeiz und dichterische Begeisterung hinwegtäuschten. Einen bedeutenden Erfolg erlangte er 1682 mit der Essextragödie "The Unhappy Favourite", zu deren Aufführung im Königlichen Theater Dryden selbst Prolog und Epilog schrieb. Mit Ausnahme seines letzten Stückes (Cyrus the Great, 1696) blieb Banks von nun an, doch zunächst mit geringerem Glück, auf dem Boden der heimischen Geschichte eben jener an tragischen Ereignissen so reichen Epoche der letzten Tudors. Die drei Tragödien, deren Stoffe er dieser Geschichtsperiode entnahm, ziehen ihre gleiche eigentümliche Wirkung aus demselben Grundmotiv: eine sittlich erhabene Frau, eine Königin, erleidet unschuldig den Verbrechertod. Für die 1683 verfaßte Jane Graytragödie "The Innocent Usurper" fand er aber weder eine Bühne noch einen Verleger; ebenso lehnten im folgenden Jahre die Theater seine Maria Stuarttragödie "The Island Queens" ab.[1]) Doch ließ er „zur Beschämung der böswilligen Narren" das abgewiesene Stück drucken, damit es sich selbst und den Dichter verteidige. Nach diesen Enttäuschungen trat er erst wieder 1692 mit einem Drama über Erhebung und Ende der Anna Boleyn ("Virtue Betrayed") vor die Öffentlichkeit und erreichte damit seinen durchschlagendsten und dauerndsten Erfolg. Da-

[1]) Vgl. [Genest], Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660 to 1830, Bath 1832, I, 423, II, 299. "Norfolk says: Kings are like divinities on earth — but even this sentiment could not save this Tragedy from being prohibited . . . by the caprice of the Licenser . . . for what reason . . . is not easy to conjecture."

gegen wurde bald darauf (1693) eine Neuaufnahme des „Essex“ verboten. Im Jahre 1704 erlangte Banks von der Königin Anna die Spielerlaubnis für sein vor zwanzig Jahren zurückgewiesenes Maria Stuartdrama auf den königlichen Theatern durch Befürwortung einer ihm wohlgesinnten hochgestellten Persönlichkeit, welche die harmlose Unverfänglichkeit des Stückes gebührend zur Geltung brachte. Es wurde nun unter dem Titel "The Albion Queens or The Death of Mary Queen of Scots" mit Erfolg gegeben[1]), in diesem Jahrzehnt ohne Datum neugedruckt[2]) und hielt sich noch bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts auf der Bühne. Verbot und Ablehnung der drei Dramen über die Hinrichtungen englischer Königinnen, Ereignisse, die auf die innerstaatlichen Verhältnisse zu Banks Zeiten immer noch fortwirkten, sind höchstwahrscheinlich auf Engherzigkeit der politischen Anschauung unter den bewegten Regierungen des vor allem die Befestigung des königlichen Ansehens erstrebenden zweiten Jakob und des kalten und klug diplomatischen Wilhelm von Oranien

---

[1]) Bei den ersten sechs Aufführungen wurden die Preise erhöht "on account of the extraordinary charge in the decoration: Boxes 5 s., Pit 3 s., First Gallery 2 s., Upper Gallery 1 s." Genest a. a. O. II, 299. Das Stück wurde wiedergespielt 1723 (s. Genest III, 104), 1734 (III, 455), 1750 (IV, 306, zusammen mit einer Farce taken from Beaumont and Fletcher called the Maid in the Mill, vgl. oben S. 239 derselbe Brauch in dieser Zeit bei Tronchins Drama), 1766 (V, 110, with Perseus and Andromeda) 1773 (V, 368, mit "Trip to Scotland"), 1779 (VI, 102), 1815 (VIII, 561).

[2]) Vgl. Genest a. a. O. II, 299. John Banks: The Island Queens; or, the death of Mary Queen of Scotland [A tragedy in five acts and in verse] Published only in defence of the author and the play, against some mistaken censures occasion'd by its being prohibited the stage. London 1684. 4° (dedicated to the Illustrious Princess Mary Dutches of Norfolk). Vgl. Gerard Langbaine, An Account of the english dramatick Poets. 1691, S. 7f. — Die Ausgabe des Banks'schen Dramas von 1704 führt den oben bezeichneten Titel. Diese beiden Ausgaben von der Hand des Dichters kamen mir nicht zu Gesicht. Ich fand nur den Neudruck "regulated from te Prompt-Books adapted for theatrical representation, as performed at the Theatre Royal, Drury Lane and Covent Garden" in Bell's British Theatre XXII, 1791. (Kgl. Bibl. Berlin: Zc 1766.) — Vgl. Dict. of Nat. Biogr. III, 127. — Allibone, Critical Dict. of Engl. Lit. I, 113. — Biographia dramatica II, 336 und I part I, 19ff. — Cibber, Lives of the Poets ... Lond. 1753, III, 174 ff. — F. Bouterwek, Gesch. der Künste und Wissenschaften. Göttingen 1810, VIII, 195. — A. W. Ward a. a. O. III, 429.

zurückzuführen. Bei den „Island (= Albion) Queens" scheint das zweifellos. In diesem Sinne spricht sich auch das Referat in der Biographia dramatica aus: but from the profound penetration of the Master of Revels, who saw political spectres in "The Island Queens" that never appeared in the representation, it had lain so long upon the hands of the author. Der Zensur mochte mehr der Stoff an sich für die Bühne unschicklich erscheinen als seine überaus zurückhaltende Bearbeitung in Banks' Drama, das kaum irgend welchen Anstoß erregen konnte; denn Banks faßt Maria und Elisabeth nicht als Repräsentantinnen der beiden großen politisch-religiösen Parteien, sondern hebt in vorsichtiger Scheu vor der Obrigkeit und unter dem wachsenden Einfluß des Klassizismus aus dem spannungsreichen Stoff mit freier, ziemlich zaghafter Verwendung geschichtlicher Motive nur den psychologisch anziehenden, pathetischen Gegensatz der beiden Frauen hervor. — Es ist auch gewiß kein Zufall, daß die Abfassung der Anna Boleyntragödie wie die endliche Aufführung der „Albion Queens" erst nach dem Sturz der Stuarts erfolgte. Denn nun erst konnte Banks „eines wohlfeilen Beifalls sicher sein, wenn er die Mutter der glorreichen Elisabeth auf die Bühne brachte"[1]), nun erst konnte man beginnen, das alteingebürgerte Vorurteil gegen die Maria Stuarttragödie langsam abzustreifen, weil mit der Änderung der politischen Verhältnisse die strenge Vorsicht ebenso nachlassen konnte, wie sich die starrsinnige Unzugänglichkeit vorgefaßter Parteimeinung milderte. Sehr bezeichnend für den Einfluß wechselnder politischer Stimmung auf Stoffwahl und Aufnahme dramatischer Werke ist Nicholas Rowes[2]) Tragödie der Märtyrerin des Protestantismus, Jane Gray. Banks' Tragödie über denselben Gegenstand war unter der Regierung des fanatischen Proselytenmachers Jakob II., der rücksichtslos

---

[1]) Vgl. Companion to the Theatre, London 1747, II, 23.

[2]) Der bekannte Herausgeber der Dramen Shakespeares. In der Vorrede über Rowe im 3. Teil des „Englisches Theater, von Christian Heinr. Schmidt, Danzig und Leipzig 1773", S. XXIX fand ich folgende anziehende Bemerkung: „Pope soll ihn (Rowe) einst ermuntert haben, die Tragödie von Banks, The Albion Queens, umzuarbeiten, allein Rowe lehnte es ab, weil ihm die Hochachtung, die er jederzeit für die Königin Elisabeth gehegt, nicht erlaubte, die Königin Maria von Schottland zur Hauptperson zu machen, und er doch auch nicht der historischen Wahrheit und der Königin Maria unrecht tun wollte."

nach Einführung des Katholizismus als Staatsreligion strebte, von Bühne und Buchhandel ausgeschlossen worden. Rowe dagegen durfte sein Stück (1715) der damaligen Prinzessin von Wales, der Schwiegertochter des ersten Königs der hannöverischen Dynastie, späteren Königin Karoline (von Brandenburg-Ansbach) widmen und fand sehr großen Beifall. Denn durch die Act of Settlement (1701) und den Utrechter Frieden (1713) war die protestantische Thronfolge in England endgültig entschieden; die Volksmeinung stand auf seiten des neuen Herrschers, als dieser 1715, bald nach seinem Regierungsantritt durch einen von Marlborough unterstützten Aufstand des fanatisch katholischen Stuartprätendenten (Jakob III.) in eine nicht unbedenkliche Lage kam. Diesen Zeitumständen entsprechend zeigt Rowes Tragödie "a sentiment . . . unequivocally Protestant . . . a wholesome breath of patriotic feeling" (Ward III, 438); und der unter der Regierung des Gatten der Königin Karoline (1747) verfaßte "Companion to the Theatre" (II, 159) ist der Meinung: the many Compliments contained in it, on all who had any Hand in the Revolution, will doubtless continue to render it agreeable. Diese verschiedenen Schicksale der Dramen über ein gleiches Grundmotiv in dem kurzen Zeitraum von kaum vier Jahrzehnten beleuchten die Ungunst der Verhältnisse für das Maria Stuartdrama in England nicht nur am Ende des 17. Jahrhunderts.

Anziehender noch und bedeutsamer für das Verständnis und die Wirkung der „Albion Queens“ ist die Beobachtung und Prüfung der Beziehungen dieses Stückes zu Banks' Essextragödie, deren Erfolg wohl das dauernde Verweilen des Dichters auf den Stoffen jener Geschichtsepoche erklärt. Zwischen den beiden Dramen aus der Zeit der Königin Elisabeth besteht ein unverkennbarer besonderer innerer Zusammenhang. Er betrifft die für Engländer heikelste Seite des Maria Stuart-Stoffes, den Charakter der Elisabeth, dessen verschiedene Auffassung auf die dramatische Gestaltung, die ideelle Wertung der tragischen Gegensätze großen Einfluß haben kann. Lessing (vgl. Dramat. St. 22ff.) meint zwar, Elisabeths Charakter bleibe sich in der Geschichte immer so vollkommen gleich, als es wenige Männer bleiben; Banks hätte daher (im „Essex“) mit ihr nicht in den Fehler fallen können, einen gefälschten, unwahren oder würde

losen Charakter zu zeichnen. Lessing setzt darin eine absolute Erkenntnis geschichtlicher Wahrheit und einen stetigen, eindeutigen Charakter der Persönlichkeit Elisabeth voraus. Die Anfechtbarkeit dieser stillschweigenden Voraussetzungen und der vorangestellten Schlüsse wird allein schon bewiesen durch die grundverschiedenen Charakterisierungen der Elisabeth in Geschichte und Dichtung, die alle Schattierungen vom tiefsten Schwarz sittlicher Verwerfung bis zu einem verhüllte Schwächen überstrahlenden Licht begeisterter Verherrlichung durchlaufen. Nur in einem blieb sie freilich sich immer so vollkommen gleich, als es wenige Männer bleiben: in ihrer widerspruchsvollen Unberechenbarkeit. Ein solcher Charakter aber, kann man mit Lessings Worten erwidern, vergißt sich leicht; er ist daher kein Charakter und ebendaher der dramatischen Nachahmung unwürdig. Diese einseitig übertriebene Folgerung findet allerdings auf die Königin in Banks' „Essex" keine Anwendung, macht jedoch in richtiger, äußerster Fortführung nicht nur fast sämtliche Maria Stuartdramen, sondern eine große Zahl anerkannter Stücke, wie Goethes Clavigo, Kleists Prinzen von Homburg, zahlreiche Schauspiele der Gegenwart ästhetisch unmöglich. Freilich kann jeder Dichter einer Essextragödie leicht Lessings Forderung erfüllen, Elisabeth nicht als würdelosen Charakter zu zeichnen, da niemand die Hervorhebung oder Beibehaltung von Zügen, die in den Ereignissen dieses Stoffes naturgemäß zurücktreten können oder nach Anlage der Handlung zurücktreten müssen, nur deshalb für notwendig erachten wird, weil sie der Königin sonst eignen. Als unglückliche Liebende unter besonderem Zwang der Verhältnisse gewinnt Elisabeth eine ganz andere persönliche Teilnahme und verlangt eine entsprechende wärmere, intimere Zeichnung denn als persönliche und politische Gegnerin der Maria Stuart, deren tragisches Schicksal sie lenkt. Hier tritt die Erhabenheit der Herrscherin, die Empfindlichkeit der Liebenden zurück hinter den häßlichsten Schwächen des Weibes, Verstellung und haßerfüllter Eifersucht. Einem solchen Charakter spricht Lessing — zu Unrecht — dramatische Vollgültigkeit ab. Und gerade nach seiner zu einseitigen und engen Theorie vom geschichtlichen Drama wäre es ein Fehler, wenn ein Dichter der Gegnerin Maria Stuarts den wesentlichen Zug der Verstellung und Eifersucht ganz nehmen und dafür hohe weibliche Würde verleihen wollte.

Das müßte zwar auch die moderne Kritik an neueren Maria Stuartdramen gegebenenfalls tadeln. Dennoch bleibt in den angezogenen Ansichten Lessings ein Widerspruch offensichtlich bestehen, der in vorliegendem Falle um so sonderbarer ist, als Hume und Robertson, die er kannte, das Schwankende, Heuchlerische in Elisabeths Charakter nicht beschönigen. Vor allem ist die grundsätzliche Unterschiebung einer absoluten Erkenntnis geschichtlicher Charaktere abzulehnen, an der freilich heut noch eine parteiisch vorurteilsvolle Kritik festzuhalten geneigt ist. Über die Hauptpersonen der geschichtlichen Maria Stuarttragödie gibt es bis jetzt nur erst, und gewiß für immer, ein in ständigem Wechsel begriffenes, jeweilig nach den in ihrer Verschiedenheit ernst abzuwägenden Forschungsergebnissen relatives Urteil. Eine stoffgeschichtliche Untersuchung, die sich vollkommen einseitig auf den Grundsatz absoluter geschichtlicher Wahrheit oder parteiischen Vorurteils stellen wollte, würde keine Geschichte, sondern ein allgemeines Verdammungsurteil sein und im besten Fall mit einem nutzlosen Panegyrikus auf ein oder einige, vielleicht noch gar künstlerisch wertlose Dichtungen enden. Sie hat vielmehr die Gründe der jeweiligen relativen Geschichtsauffassung festzustellen, auf diesen Boden das Urteil über die Einzelerscheinung zu gründen und es erst dann an den wissenschaftlichen und ästhetischen Anschauungen der Gegenwart zu messen.

Sonach ist Banks nicht ohne weiteres zu tadeln, daß er in seinem Maria Stuartdrama Lessings Ansichten und Forderungen bezüglich der Charakterzeichnung in merkwürdiger Weise Genüge tut, weil seine relative Auffassung der Elisabeth mit der Lessing als absolut geltenden übereinstimmt, nicht mit der heut angenommenen. Banks behält nämlich den Charakter, wie er ihn für sein Essexdrama gefaßt hat, auch für die Gegnerin der Maria Stuart bei und läßt ihn nur noch einnehmender erscheinen, indem er ihm an Milde und weicher Herzensgüte zugibt, die abstoßenden Züge der Heuchelei und Verstellung ganz ausschaltet und durch die sehr maßvoll zurückhaltende Wahrung der kleinen, allgemein natürlichen Schwächen des Weibes, launischer Erregbarkeit, empfindlicher Eitelkeit und eifersüchtigen Stolzes die Vortrefflichkeit ihres Wesens nur wahrer und glaubhafter macht. Echte Darstellung der good Queen Bess wird

von den Engländern seit jeher leicht als Verunglimpfung der großen Herrscherin zurückgewiesen und trägt dem Dichter zugleich auch das literarische Verdammungsurteil ein. Gerade am Ende der mißliebigen Regierung des letzten Stuartkönigs mag man die glorreiche Begründerin der englischen Weltmacht im stillen besonders hochgehalten haben. Und zweifellos bedingen diese Verhältnisse der Umwelt des Dichters seine eigentümliche Stellung zum Stoff, die merkwürdige Erscheinung, daß er die Stuart und die Tudor mit gleicher Liebe, Rührung und Verehrung zeichnet; er ist offenbar von vornherein für beide königliche Frauen, für erstere aber mehr als leidende Unschuldige, denn als Repräsentantin, eingenommen, nicht daß er erst wie später der Calvinist Tronchin eine ursprüngliche Kälte gegen Maria verwinden müßte. Auf dieser Grundlage gewinnt der Verlauf der Handlung eine besondere Richtung und Farbe, obzwar seine hauptsächlichen Beweggründe im wesentlichen dieselben sind wie in den Dramengruppen des spanisch-italienischen und des französischen Gestaltungstyps. Der Prolog[1]) spricht Grundmotiv und Idee des Stückes deutlich aus:

> "But we, this night, in other paths shall move,
> That lead to honour, innocence and love:
> A queen distress'd, to touch the ladies' eyes,
> A noble prince, that for her beauty dies;
> A British queen, lamenting their sad fate,
> And mourning over the unfortunate."

[1]) Vgl. A. W. Ward a. a. O. III, 391 über die neuartigen Prologe und Epiloge: "The freedom of expression which the stage assumed after its restoration, naturally extended itself in the fullest measure to these adjuncts of the drama, which had never been subject to any strict rules of art. Soon the Prologues and Epilogues became, far more uniformly and distinctly than they had been in any previous periods, opportunities for the dramatist to enter as it were into conversation with his audience, and to discourse with them not only in a more or less apologetic tone concerning the play and its author, but about themselves also, and on whatever topic might suggest itself for comment . . . and the prologue and epilogue, by acquiring an independence of the play, grew to depend for applause upon their own wit or audacity." — Der Epilog der „Albion Queens" ist von dem Schauspieler, Regisseur und seinerzeit geschätzten Schreiber und Sprecher von Prologen und Epilogen, Joseph Haines (gest. 1701) für ihn selbst verfaßt und enthält nur eine heiter dreiste Aufforderung zum Beifall. Vgl. Dict. of Nat. Biogr. XXIV, 3.

Also drei tragische Hauptpersonen hat das Drama: die unschuldig unglückliche Maria Stuart, die zu Norfolk eine innig tiefe Neigung empfindet; der edle Herzog setzt seine Ehre in die Behauptung seiner Herzenspflicht überschwenglich leidenschaftlicher Liebe; die gutherzige und sanftmütige Elisabeth, deren „Thron ein Altar ist, gekrönt mit milder Gnade", muß dem grausamen Zwang politischer Notwendigkeit und der Selbsterhaltungspflicht nachgeben. — Da alle drei Hauptrollen sittlich gut sind, erhöht sich die tragische Gesamtwirkung des Stückes, besonders vor einem leicht empfänglichen niederen Publikum, das sich Banks stets dankbar erwies. Es ist leicht abzusehen, welche Fülle von rührenden Empfindungen, eindrucksvollen Gefühlskämpfen und fesselnden Auftritten aus so gewinnenden Charakteren und ihrer liebreich wohlwollenden, achtungsvoll hingebenden Stellung zueinander bei gefahrvollster Widrigkeit der Verhältnisse herauszuholen ist. Demgemäß erhält die ruhige Situation, das reiche Stimmungsbild Raum und Nachdruck neben der bewegten Dialektik leidenschaftlicher Erregung und politischer Grundsätze. Aber die tragischen und dramatischen Gegensätze sind im Verhältnis der Hauptrollen zueinander verwischt, und darin liegt die Schwäche der Komposition verborgen; denn das tatsächlich treibende, Umschwung und Katastrophe herbeiführende Gegenspiel muß sich auch gegen Elisabeth richten und ganz und gar einer breiten Nebenintrige des um Englands Wohl besorgten, ehrlich überzeugten Cecil, seines Gehilfen Davison und des selbstsüchtig sein eignes Spiel führenden Bösewichts Morton zufallen.

I. Cecil, das „große Orakel von Britannien", überträgt dem von ihm aus der Niedrigkeit erhobenen Davison die Sorge um Elisabeths persönliche Sicherheit, die bei dem beispiellosen Gegensatz der zwei herrlichen Königinnen gefährdet sei. Darauf warnt er bestürzt und besorgt Norfolk, der ihn in überschwenglichster Dringlichkeit beschwört, Elisabeth von seiner Liebe zu Maria Mitteilung zu machen. Mit Mühe beschwichtigt der wackere Staatsmann, der sein Amtsgewissen durch diese Eröffnung belastet glaubt, den fieberisch Erregten durch das Versprechen, Leicester mit Norfolks Anliegen zu betrauen. — Elisabeth hält Marias königliche Würde vor dem unehrerbietigen frechen Gesandten Schottlands, Morton, aufrecht. Dieser wiederholt seine Anklage unter dem wirkungsvolleren Gesichtspunkt der Elisabeths Königtum drohenden, durch einen aufgefangenen Brief der Stuart erwiesenen Gefahr hochverräterischer Anschläge: Marias Zwischenträger unterhandle mit dem Papst und dem

König von Spanien, Elisabeth und Jakob sollten exkommuniziert werden, Maria hätte ihre Reiche an Philipp, "the most catholic tyrant", für seine Dienste abgetreten. Mit Mißtrauen und unwilliger Verwunderung hört Elisabeth Norfolks erbitterte Zurückweisung dieser Anklagen. Ihre — geschichtlich überlieferte — Warnung: "Beware what pillow 't is you rest upon" steigert nur seine Leidenschaftlichkeit. Die Königin verbannt ihn; doch er will nicht gehen, ohne Marias Botschaft auszurichten. In verzückter Rührung erzählt er, mit welch hingebender Liebe, welchen Seufzern und Tränen die Unglückliche den Brief an Elisabeth geschrieben, wie beweglich sie ihm die Schilderung ihres Kerkerelends aufgetragen habe. Tief erschüttert heißt Elisabeth, alle Strenge vergessend, Norfolk eilen, Maria zu ihr zu bringen: „Ihr Kerkermeister sei von nun dies Herz und diese Arme ihr Gefängnis . . . Warum hat mich das Schicksal auf den Thron gestellt, da solch ein Ungeheuer ward die Welt!"

II. Die teilnahmsvolle Zärtlichkeit, die Elisabeth bei jeder Erwähnung Marias offenbart, läßt Morton für den Erfolg seiner Pläne fürchten; er hofft nun durch Verstellung besser zum Ziel zu kommen als durch offne Feindschaft, heuchelt Reue über seine Anschläge, schleicht sich schmeichelnd in Norfolks Vertrauen, ermutigt dessen Hoffnung auf die Ehe mit Maria und bietet ihm dringend Schottlands Krone an. Norfolk weiß sich vor begeisterter Freude über die glückliche Wendung kaum zu fassen und fällt arglos in die Schlinge; ein natürlicher Zug: was man will, das glaubt man gern. Doch nur nach dem Besitz der liebenswerten Frau, nicht ihrer Krone, zielt sein Streben. Er verläßt Morton, um sich nicht im Gespräch mit ihm von Elisabeth überraschen zu lassen. Der Intrigant erregt nun vorsichtig schlau Elisabeths empfindlichen Stolz zur Eifersucht gegen Maria, die unter dem Jubelgeschrei der Menge eben Einzug in London hält. Die Szene ist ebenso vortrefflich im geschickten und wirkungsvollen Realismus der Darlegung seelischer Vorgänge als jener Auftritt im „Essex", den Lessing im 57. Stück der Dramaturgie übersetzt um zu zeigen, mit welcher Kunst Banks die Gesinnungen der Königin gegen den Grafen — wie hier gegen Maria — in Aktion zu setzen weiß. Je mehr Morton, nachdem der Funken gezündet, arglistig das Betragen des Volks entschuldigt und beschönigend erklärt, um so gereizter wird Elisabeth. Davison berichtet, ihm habe die Menge nicht Raum gegeben, Maria entgegenzugehen, aber vor dieser sei das Volk ehrfurchtsvoll zurückgewichen. Erst äußert sich Elisabeths Gekränktheit in spitzer Lebhaftigkeit, die bald zweifelnd bedenkender Gelassenheit weicht; aber mit plötzlicher Heftigkeit bricht die verhaltene Empörung des verletzten Stolzes durch, als sie selbst das nahende Jubelgeschrei des Volkes hört. Halb trotzig eigensinnig, halb widerwillig verläßt sie das Gemach und wendet sich bitter ironisch an die Höflinge: „Was steht ihr hier? Tu jeder seine Pflicht. Nehmt sie für mich und reicht ihr meine Krone. Ihr hört's ja draußen — Maria ist jetzt eure Königin." Niemand bleibt zurück, die Stuart zu empfangen, die sich wehmütig mit ihrem kleinen Gefolge allein sieht. Rührend traulich, mütterlich sorgend beklagt sie den jungen Douglas, ihren Befreier aus Lochleven und treuen Pagen, daß

sein Leben an ihr unselig leidvolles Dasein gekettet, freudeleer und glücklos sei. Der Page will die vor Gram matt zusammensinkende Maria zu Elisabeths Thron führen, doch sie läßt sich auf einen Schemel nieder, um keinen Anlaß zu dem falschen Verdacht zu geben, sie erstrebe Englands Thron: „So saßen wir, die Zeit uns kürzend, oft in Fotheringhay —". Auf ihre Bitte „Reich einen Spiegel her und sag getreulich, wie schau ich aus" erwidert Douglas: „Wer Euch anschaut, vergißt das schwerste Leid ... Ihr seid so gut, so schön, so makellos, noch niemals einte Schönheit sich mit Leid so wunderbar bezaubernd als in Euch." Sie überzeugt sich im Spiegel, daß Douglas ihr nicht geschmeichelt, daß ihre Reize [trotz achtzehnjähriger Gefangenschaft][1]) nicht verblichen sind, wirft mißmutig den trügerischen Spiegel fort und verwünscht ihre unverwüstliche Schönheit.[2]) Schade, daß man sich in dieser Szene des leisen Eindrucks einer Spur von wehleidiger Koketterie nicht erwehren kann, den Banks freilich nicht beabsichtigt hat. — Als Norfolk die Geliebte auf dem Schemel sitzend findet, sucht er sie in überspannt grellem, unerträglichem Pathos zu bewegen, auf dem Thron Platz zu nehmen, und dann, mit ihm zu fliehen, um ihrer Liebe zu leben. Doch Maria bleibt gelassen in Schwermut, glücklich in dem Bewußtsein, nicht in tieferes Leid fallen zu können, und bittet Norfolk mild ergebungsvoll, an Liebe nicht mehr zu denken. Verklagt, beargwöhnt, mag sie nicht fliehen, es schiene Schuldgeständnis. Da kommt Davison und gibt ihr eine Leibwache, wie sie „königliche Freundschaft der Tugend schulde", und bescheidet Norfolk sogleich vor Elisabeth.

III. Morton braucht Davison nicht davon zu überzeugen, daß eine Zusammenkunft der beiden Königinnen unbedingt verhindert werden müsse. Elisabeths Betragen am Morgen gegenüber Norfolks Bitten hat ihre bedenkliche Stimmung, ihren inneren Kampf zwischen eifersüchtigem Stolz und den stärkeren Regungen weiblichen Mitgefühls, sanft schwesterlicher Zuneigung, durchschauen lassen. Kaum hatte sich Norfolk hoffnungs-

---

[1]) Die in Klammern gesetzten Stellen wurden bei der Aufführung fortgelassen; es sind zuweilen recht charakteristische Züge. Ihre Streichung bestätigt die Tendenz nach möglichst milder und unverfänglicher Charakteristik, vor allem der Elisabeth. Von den 2343 Versen des Dramas wurden etwa 680 gestrichen; die Fortlassungen verteilen sich ziemlich gleichmäßig auf alle fünf Akte. Besonders beschnitten oder ganz ausgemerzt wurden metaphorische Verbreiterungen und wortreicher Überschwang, Stilauswüchse, die Norfolks Rolle reichlich füllen. — Vgl. Lessings Urteil über Banks' Stil, 59. Stück. — "His verse it not poetry, but prose run mad." Doch gelegentlich fehlt seinem Dialog nicht Natürlichkeit und echtes Pathos. — Die metrische Form folgt nicht Drydens heroischem Maß; nur an Redeschlüssen lösen nach älterem Brauch, oft aber in zu großem Umfange, gereimte fünffüßige Jamben den Blankvers ab.

[2]) Für die Aufführung gestrichen bis auf den Vers: Why tarriest thou (= the beauty), to give me yet more woe.

freudig entfernt, als sie wie rasend in ihr Arbeitszimmer stürzte [und wie ihr Vater Heinrich zuweilen, die Tür so wütend zuwarf, daß die Höflinge erzitterten]. Daraus ersieht Davison, daß Elisabeth im Grunde jede Gelegenheit sucht, mit Maria zusammenzutreffen. Morton deutet mit boshafter Genugtuung an, er habe unfehlbare Mittel in der Hand, Norfolk zu stürzen. Da tritt Gifford herein, der Babingtons Anschlag, Marias Einverständnis damit und ihre Unterhandlungen mit dem Papst und den Liguisten verrät.[1]) Davison (in der Geschichte Walsingham) will die ihm von Gifford übergebenen Briefe in Urschrift als Beweisstück zurückbehalten und täuschende Abschriften befördern. Douglas, der in Marias Gefolge eintritt, ahnt Schlimmes, als er Gifford, den er oft beim Sekretär seiner Herrin gesehen hat, nun im Gespräch mit Morton und Davison findet. Maria sucht die durch einen beängstigenden Traum genährten Befürchtungen ihres Lieblings zu zerstreuen mit der frohen Hoffnung auf Elisabeths Einwilligung zu ihrer Ehe mit Norfolk. Doch Douglas bittet sie dringend, dem trügerischen Versprechen Mortons und Cecils zu mißtrauen, besonders als er Norfolk mit Morton nahen sieht. Doch wird Maria in ihrem Entschluß, der Ehe zu entsagen, um nicht ihr und des Geliebten Verhängnis heraufzubeschwören, durch Mortons drängenden Rat erschüttert, Elisabeth vor die vollendete Tatsache zu stellen; dann werde sie nicht mehr zu fürchten brauchen, daß ein fremder Fürst als Gatte der Schottenkönigin sie in ihrer Herrschaft bedrohen könne und mit Norfolks Heirat wohl zufrieden sein. Da kommt Elisabeth selbst. Der Auftritt, der sich nun zwischen den beiden Königinnen abspielt, steht in der ganzen Geschichte des Stoffes einzig da. Elisabeth sieht Marias Schönheit mit empfindlicher Eifersucht, [verlangt einen Spiegel], vergleicht sich mit ihr und weist eine vorsichtige Schmeichelei Cecils heftig zurück. Doch Marias sanfte Wehmut wirkt zauberisch; mit leiser Lockung umstrickt die klagende Mahnung der Unglücklichen die Nachbarin[2]), die Verwandte, das Weib Elisabeth. Ihre mild abgetönte Bitte steigert sich zu glühend inniger Sehnsucht nach schwesterlicher Liebe; da durchbricht das Mitgefühl alle widerstrebenden Empfindungen in Elisabeth, sie stürzt aufschluchzend ihrer Gefangenen in die Arme. Und beide versichern sich entzückt ihre unwandelbare Liebe. Elisabeth läßt der schwesterlichen Freundin neben sich huldigen und gebietet festliches Begehen des Freudentages. — Dieser wirkungsvolle Höhepunkt der Handlung gemahnt

---

[1]) Das hier von Gifford gezeigte Gruppenbild der Verschworenen spielt auch im Schlußdrama der Trilogie Swinburnes eine Rolle.

[2]) "The friendly ocean, when the world mas made,
Took care to join our Kingdoms near together;
And shall not we our loves and tender hearts?"

Derselbe Gedanke, freilich anders ausgedeutet, bei Schiller I, 7, 811ff. Derartige Ähnlichkeiten im einzelnen lassen sich unter sämtlichen Dramen feststellen. Ich übergehe sie gewöhnlich, weil sie zufällig, oft selbstverständlich und meist nichts beweisender Ballast sind.

an die Bruderversöhnung in Schillers „Braut von Messina“. Die gemeinsame Gesamtstimmung ist eine qualvolle Ironie; diese neugewonnene Liebe, die Glücksfreude kann nicht dauern, wir wissen es; es lastet über ihr die drückende Schwüle des lauernden Schicksals; der notwendig tragische Gegensatz der beiden feindlichen Charaktere wird nur scheinbar, augenblicklich aufgehoben, der unsichere Bund ist schon untergraben, bevor er geschlossen, bei Schiller durch der Mutter Schweigen wie durch die Wühlarbeit der Intrige und Giffords Verrat bei Banks.

IV. Auf Mortons Betreiben ist wirklich Norfolks Verhaftung und Anklage erfolgt, die Elisabeth mit dem ihr charakteristischen nervösen plötzlichen Wechsel der Gefühle, des Mitleids und der Wut, aufgenommen hat. Die auf seinen Heiratsplan [und ein in seinem Bett gefundenes belastendes Schriftstück] gegründete Anklage läßt eine Verurteilung unausbleiblich erscheinen. Davison und mehr noch Cecil beklagen das Schicksal des edlen Grafen, der über die Bühne geführt wird. Cecil bittet Elisabeth, die mit Morton kommt, um Gnade für Norfolk; doch dieser straft des Kanzlers Versicherungen Lügen, indem er stolz freimütig seine Liebe zu Maria aufrecht erhält. Da schickt ihn Elisabeth in den Tower; morgen soll er abgeurteilt und wenn schuldig befunden, sogleich hingerichtet werden. Gelassen segnet Norfolk kniend seine Königin mit dem Wunsch, sein Tod möge ihre Ruhe nicht stören; doch sollte Marias unschuldiges Haupt fallen, dann möge das Gewissen ihre Ankläger quälen. — Als Elisabeth sich entschlossen zeigt, Maria zu schonen, läßt Cecil Gifford rufen. Dessen Enthüllungen entsetzen die Königin; dennoch widerstrebt es ihrer Milde, die eben Versöhnte zu verfolgen. Erst als Cecil seinen und Davisons Rücktritt aus dem Amte droht, um sich nicht für Englands Untergang verantwortlich zu machen, überläßt es Elisabeth mit verhaltenem Unwillen über die Nötigung ihnen selbst, nach Gutdünken zu handeln. Da kommt Maria, für Norfolk zu bitten. Elisabeth wendet sich fassungslos, im Widerstreit der Gefühle ab. Davison läßt Maria festnehmen. Ihre Unschuld beteuernd geht sie in erhabener Gefaßtheit vor die Richter, die sie durch Blick und Wort vernichten will. Elisabeths Mitleid weist sie voll stolzen Selbstgefühls zurück, im Bewußtsein der Unantastbarkeit ihrer Person, ihrer Würde und Überlegenheit als Mutter eines Geschlechts von Königen.

V. Morton erfährt mit höhnischer Befriedigung, daß die Entdeckung eines Komplotts zu Norfolks Befreiung dessen Begnadigung unmöglich gemacht und sein Ende beschleunigt habe. Auch Maria ist verurteilt, obgleich sie das Gericht nicht anerkannt hat; sie hat sich aber endlich — sagt Davison — der erdrückenden Beweislast gegenüber gefügt. Mortons Frage, wodurch sie am schlagendsten überführt sei, bleibt unbeantwortet, ein auf Banks' vorsichtig schonende Mittelstellung zwischen beiden Parteien zurückzuführender Motivierungsmangel. — Die beiden Verurteilten nehmen Abschied voneinander. — 2) Die nächste Szene spielt am frühen Morgen in einem Alkoven, in dem ein Tisch mit Schreibzeug und Stühle stehen. Elisabeth, in trüber Stimmung über den sorgenvollen Zwang ihrer Herrscher-

pflicht, denkt Norfolks erlösenden Todes. Sie ruft Cecil und Davison, um sie nach dem Ausgang des Prozesses gegen Maria zu fragen. Beide beharren fest auf ihrem und des Rates unerschütterlichem Entschluß, trotz Elisabeths wohlwollend rücksichtsvoller Wünsche grade durch Marias Verurteilung die England von der Liga drohende Kriegsgefahr abzuwenden und Elisabeths Leben zu schützen. Die Königin leidet unter dem schweren Kampf zwischen Mitleid und schuldiger Rücksicht auf ihre eigene Sicherheit, entläßt die Minister ungnädig, ruft aber Davison sogleich wieder zurück, fragt nochmals dringend, ob es denn keine andere Lösung gebe als Marias Tod. Davison mahnt an die drohende Rüstung Spaniens; auch sähen sich die Lords, werde das Todesurteil nicht sogleich unterzeichnet, zur Flucht oder zur Erhebung Marias genötigt. Sogleich aber schmeichelt Davison arglistig ihrer Milde: vielleicht würde das Volk, wenn Elisabeth seinen Wünschen nachgebe, gerührt um Schonung für Maria bitten. Da gibt sie erregt die Abfassung des Hinrichtungsbefehls zu, unterzeichnet ihn widerstrebend und übergibt ihn Davison mit einer furchtbaren Warnung:

> ". . . be sure thou keep'st it as thou would'st
> Thy soul and body from eternal fires.
> Think, when I put into thy hands this paper,
> 'Tis not the life of Mary, but thy queen's;
> The moment that thou part'st with this death warrant,
> May the just statesman be thy fortune still,
> And all thy good rewarded be with ill;
> Tho' honest, may'st thou be a villain thought,
> And die a traitor for thy prince's fault."

Doch Davison übergibt den Befehl sogleich Cecil, der mit Morton triumphiert. Morgen soll Marias Haupt fallen. — 3) Man hört leise Musik. Maria kniet mit ihren Frauen im Gebet und nimmt dann von ihnen, ihren Dienern und Douglas Abschied. Der Page schüttet in den Becher, aus dem sie ihren Getreuen zum letztenmal zutrank, Gift und leert ihn. Cecil und Morton holen Maria zum Richtplatz. Davison kommt eilig mit der Nachricht, eine soeben eingetroffene Botschaft aus Schottland habe Elisabeth gegen Morton erbittert (das gebräuchliche Moment der letzten Spannung). Doch Cecil hält Davisons Bedenken entgegen, sie seien schon zu weit gegangen, um ihr eigenmächtiges Beginnen aufgeben zu können. Marias Todesgang wird mit den üblichen Zügen geschildert. Morton und Douglas bleiben zurück; letzterer bricht an der Tür unter der Wirkung des Giftes zusammen, sieht und schildert noch bewegt die Hinrichtung.[1]) Elisabeth eilt herbei und erhält von Morton den trockenen Bescheid, Maria sei eben hingerichtet. Sie sendet eiligst einen Boten, Maria womöglich noch zu retten, läßt Morton, der als Mörder Darnleys

---

[1]) Vgl. oben S. 110, Della Valles Darstellung der Katastrophe und weiter unten im „Rückschau und Ausblick" bei Swinburne.

entlarvt ist, und Davison festnehmen, will Maria und dem treuen Douglas ein prächtiges Grabmal setzen und schließt das Stück mit einer Klage über Marias unzeitigen Tod und die furchtbare Zwangslast der Krone.

Die dramatisch bedeutsamsten und wirkungsvollsten Szenen, die zweimalige Begegnung der Königinnen, Marias Einzug und Hinrichtung in London (vgl. Diamante!) sind erfunden; ebenso entbehren geschichtlicher Grundlage die Rollen Mortons am englischen Hof als Vertreter der Maria feindlichen Partei in Schottland und der raffiniert spionierenden Intrige Walsinghams in der Babingtonverschwörung (1586)[1], sowie des Pagen Douglas. Die politischen Zeitverhältnisse werden, besonders in den Intrigenszenen, reichlicher und sachlicher dargelegt als in den französischen Tragödien, wo Glaube und königliches Recht nur in leeren Gemeinplätzen oberflächlich rhetorisch abgefertigt werden. Aber die geschichtlichen Motive sind bei Banks noch anekdotenhaft, nur in den Worten faßlicher, in der Farbe echter und voller, aber im Wertgehalt wenig überzeugend und zu dramatischer Wirksamkeit oft nicht recht ausgeschöpft. Auf den Handlungsverlauf haben die Auseinandersetzungen, Beratungen und Anschläge der Cecil, Davison und Morton zunächst kaum einen wirklichen Einfluß. Gerade auf den überraschenden Wendungen, die zu unerwarteten, allen vorherigen Berechnungen widersprechenden Ausgängen führen, beruht nicht zum wenigsten die theatralische Durchschlagskraft des Stücks. Mortons schablonenhafte Niedertracht verhindert fast ganz den Eindruck, nach dem Banks vielleicht in dunkler Ahnung schüchtern strebte, gefährdet die tragische Lösung, die durch die eigenartige Stellung des Dichters zu beiden Königinnen geradezu notwendig wird, nämlich eine Begründung des erschütternden Endes durch die unüberbrückbaren politischen Gegensätze. Doch die Vorsicht verbot damals eine solche tiefere Auffassung des Stoffes, die zu vollwertiger künstlerischer Gestaltung ein Genie, keinen Pedanten wie Kormart, kein schwaches Talent wie Tronchin und Banks verlangt. So modelt der englische Dramatiker wie seine Zeit-

---

[1]) 1572 Norfolk verurteilt und Morton Regent von Schottland; 1581 Morton als Mörder Darnleys hingerichtet. — Als Quellen des Dramas sind mit ziemlicher Gewißheit Camden und Bakers Chronicle anzusehen. Vgl. z. B. die geschichtlichen Beispiele bei Banks V, 2, 185 ff. mit Camden, ed. 1625, S. 481.

genossen alle den Schicksalslauf der Geschichte zu einer romanhaft willkürlichen Intrige nach beliebtem und bequemem Theatermuster. Daraus ergibt sich bei der eigenartigen Stoffauffassung die schwächliche Mattigkeit des nur vorgeblich führenden Gegenspiels bis zu dem an sich trefflich herausgearbeiteten Höhepunkt im dritten Akt, der des festen dramatischen Unterbaues entbehrt, ferner die lose, mangelhafte Verbindung der einzelnen Stufen der Handlung, die Unklarheit der Exposition und des erregenden Moments, das Lückenhafte der Motivierung. Zu manchem dieser Fehler mag auch die große Vertrautheit mit dem Stoff geführt haben. Banks begnügt sich, die Intrigantenszenen mit ziemlich unbestimmten Entschlüssen enden zu lassen, übergeht dann ihre Ausführung, enttäuscht die gespannte und berechtigte Neugier danach oder speist sie mit nichtssagenden Andeutungen ab. Heikel steht es in dieser Hinsicht mit Norfolks und Marias Prozeß. Man kann der Stuart des Banks politische Umtriebe gar nicht zutrauen. Jeder festen Bestimmung der oft sehr wichtigen Verhältnisse, die bei so besonderer Stellung zum Stoff begreifliche Schwierigkeiten machen, weicht Banks, nicht immer geschickt, aus. So läßt er die notwendig scheinende Beantwortung der Frage Mortons, warum Maria gefangen gehalten werde, wenn Elisabeth an ihre Unschuld glaube, und warum sie vor Schottland geschützt werde, wenn sie schuldig sei, einfach als Frechheit zurückweisen. Zwischen den Hauptcharakteren und den ganz außerhalb dieser wirkenden politischen Motiven besteht leider ein Zwiespalt. Die Handlung erscheint dadurch in doppeltem, zweideutigem Licht. — Die Schwächen der kaum so zu nennenden steigenden Handlung machen sich in der ungewöhnlicher Weise ziemlich gelungenen zweiten Hälfte des Dramas weniger bemerkbar. Mit dem vierten Aufzug gewinnt das Gegenspiel tatsächlichen Einfluß auf die Handlung, deren nun festeres Gefüge freilich etwas ungefeilt ist; Cecil und Davison tragen (zum besonderen Zwecke der Beeilung des Abschlusses) ihre Ausdeutungen der Sachlage etwas grell auf.

Trotz der Mängel in Verwertung und künstlerischer Formung des Stoffes, deren Hauptursachen ich in der Bedingtheit des Stückes durch Zeit und Umwelt genügend dargetan zu haben hoffe, bleibt das Drama sehr anziehend und beansprucht einen hervorragenden Platz in der Geschichte des Stoffes. Es ver-

einigt gewissermaßen die eng gemessene Form des Klassizismus mit romantischem Lyrismus und realistischer Charakteristik. Es folgt nicht mehr dem heimischen Kunstgesetz freiwachsender Naturschönheit; der freie weite Himmel, der sich über der formenreichen und vielgestaltigen Welt der Shakespearischen Historien wölbte, schrumpft zusammen in die Enge des Londoner Schlosses, in das Maria aus Fotheringay wie in einen prächtigeren Kerker einziehen muß. In so beschränktem Raum wird die welterschütternde Handlung auf das seichte Niveau einer Palastintrige herabgedrückt, wie im spanischen und französischen Gestaltungstyp, wahrt sich aber doch freiere und natürlichere Beweglichkeit als im letzteren. Denn die Ortseinheit wird den Forderungen der echten Wahrscheinlichkeit angepaßt. Zwar ist nur eine szenische Anweisung gegeben; aber Banks teilt nach englischem Brauch die Szenen nach Bühnenbildern. Auf Grund dieser Gliederung und des Inhalts der Handlungsabschnitte dürfte für den I. und II. Akt ein Thronsaal, für Akt III, IV und V, 1 eine Halle, für V, 2 der Alkoven, für die Schlußszene ein anderes Gemach anzusetzen sein. Die Handlungsdauer bleibt unbestimmt; sie ist den Vorgängen nach auf wenige Tage zu bemessen.

Banks hat keinen seiner Vorgänger gekannt[1]); sein Drama kam auch gewiß nicht in Tronchins Hand, der Marias und Norfolks Schicksal ebenfalls aufs innigste verkettet, der Handlung ganz ähnliche Motive gibt und die Eifersucht Elisabeths gegen die Nebenbuhlerin mit ebensoviel Zurückhaltung — aus andern Absichten — behandelt, wie Banks die Eifersucht der eitlen Frau gegen die schönere „Schwester". Aber das englische Drama zeigt „weit mehr Natur, Wahrheit und Übereinstimmung."

---

[1]) Nur Montchrestien käme ernstlich in Betracht; sein Stück konnte in England noch bekannt sein (vgl. oben S. 117). Die Ähnlichkeit der grundsätzlichen Auffassung beider Königinnen bei Montchrestien und Banks geht auf verwandte Ursachen zurück. Sonst haben, außer der nichts beweisenden Verwendung Davisons, beide in der Form grundverschiedenen Stücke nicht das geringste miteinander gemein. Regnault war damals selbst in Frankreich schon kaum gekannt und kein Muster. Die Tragödie Boursaults, dessen Lustspiele später einen Platz auf der englischen Bühne gewannen (vgl. Dibdin, Compl. History of the Stage, London s. a. V, 6), war 1684 noch nicht gedruckt.

Tronchin ließ sich bei der Abfassung vom Verstand, von kühler Berechnung, Banks vom Herzen leiten und daher erreicht er eine tiefere und wärmere Wirkung. Das Pathos, die Innigkeit seiner Darstellung lassen ihre Schwächen vergessen. Will uns Tronchin zur Bewunderung seiner Heldinnen zwingen, was ihm kaum gelingt, so müssen wir dieselben im englischen Drama liebgewinnen. Die französische Maria Stuart, eine herbe Schönheit mit blitzenden Augen, steht in stolzer Willenskraft auf dem hochsinnigen Bewußtsein ihres Rechts und hält sich zu entschiedenem, fast verwegenem Trotz berechtigt; sie empört sich über das ihr angetane Unrecht, die Schmach, die Leiden der Gefangenschaft. Die englische Maria Stuart dagegen ist erfüllt von zarter, träumerischer Melancholie, ängstlichem Zartgefühl und ernster Sanftheit; tiefe Wehmut verklärt ihre Züge mit berückendem Zauber und klingt herzbezwingend aus ihren einfachen und darum so rührenden Klagen, so bescheidenen Bitten, so innigen Mahnungen. Das Unglück hat ihr Herz nicht verhärtet; es schmerzt sie nur, weil ihr trauriges Los auch ihren Getreuen das Lebensglück raubt. Sie duldet ergebungsvoll, ohne an Gewalt und List zu denken; sie liebt fast ihr Leiden und umwebt es in tröstender Einbildung mit einem dichterischen Schimmer wie Shakespeares Richard II. Die lyrische Stimmung knüpft sich immer an die äußere Erscheinung, an konkrete Schilderung; sie wird nie durch künstlich emporgeschraubte, aus der Luft gegriffene ekstatische Abstraktionen herbeigezerrt. Nur ein einziges Mal wallt der edle Stolz der einstigen Königin auf, aber nur, wie er da in ihr aufwallen muß, nicht in grell aufflackernder Leidenschaftlichkeit. In einen überspannten Konflikt zwischen Liebe und erzwungenem Heroismus kann ihre schlichte, wahre Seele, ihr selbstlos hingebend weiches Gefühl nicht geraten. — Ihr leidenschaftlicher Liebhaber ist überschwenglicher, aber auch fester als der leicht zu entmutigende und schmachtende Norfolk Tronchins und Boursaults. Er gleicht am meisten Diamantes Eduardo, auch in seinem heftigen Pathos, das meist zu grell und fast ohrbetäubend lästig ist. Besser als die Charakteristik Norfolks gelang Banks die Elisabeths, die ihr Ebenbild bei Tronchin weit hinter sich läßt. Dort zeigt sie kalte kluge Zurückhaltung aus verständiger, etwas trocken philiströser Bedachtheit auf äußere Wohlanständigkeit und die konventionellen

Forderungen ihres Standesvorurteils, kurz, sie ist ein künstliches Geschöpf, während Banks' Elisabeth ein echtes, rechtes Weib ist, das sich jeder Empfindung rückhaltlos hingibt, ihre in launischer Reizbarkeit leicht wechselnden Stimmungen natürlich bis zur Derbheit, ohne sich um Anstand und Würde zu kümmern, äußert. Ohne Liebeseifersucht, steht sie auch als dramatischer Charakter höher. Sie seufzt unter der Last der Krone, und doch liebt sie die drückende Ehrenzier. Diese Königin ist als Weib sehr leicht in ihrer sich selbst kaum zugestandenen Eitelkeit zu verletzen. Die begeisterte Liebe, mit der das Volk ihr anhängt, schreibt sie ihrer Schönheit und Milde zu. Daß die wankelmütige Menge einer andern zujubelt, daß sie selbst sich von der sanften Schönheit ihrer königlichen Schwester überzeugen muß, das kann ihre Eifersucht kaum verwinden.

Das ist vollkommen die Elisabeth aus dem „Essex" des Banks; dort ist ihr der Gedanke unerträglich, daß eine andere ihren Günstling liebt und daß dieser heimlich Geliebte ihr die andere vorzieht: „Ich dacht' es! — das ist nicht länger auszuhalten —" entfährt es ihr, als die Rutland begeistert des Essex männliche Schönheit preist. Sie liebt den Verurteilten noch, wie sie der verklagten Maria ihr Mitgefühl bewahrt. In beiden Fällen kämpft die sanftere Regung mit ihrem Stolz. In beiden Dramen „überlegt sie den unglücklichen Zwang ihres Standes, der ihr nicht erlaube, nach der wahren Neigung ihres Herzens zu handeln."

Die Beziehungen in Charakterzügen und Handlungsmotiven zwischen dem Essex- und Maria Stuartdrama gehen aber noch viel weiter. Es besteht eine unverkennbare Ähnlichkeit wichtigster Verhältnisse und bedeutsamster Situationen. Im ersten Akt des „Essex" weist Elisabeth Burleighs und Raleighs Gesuch, den Grafen des Hochverrats anklagen zu dürfen, höchst aufgebracht zurück und wirft ihnen böse Absicht, Haß, Neid, Undankbarkeit vor. Southampton macht nachdrücklich alles geltend was zu Essex' Gunsten gesagt werden kann, preist der Königin Gerechtigkeit, die sie durch Beschützung seines Freundes beweise, so daß für diesmal seine Gegner zum Schweigen gebracht sind. Man setze für Raleigh den Namen Morton, für Southampton Norfolk und denke sich Maria Stuart statt Essex als Gegenstand der Verhandlung, so hat man vollkommen genau die Situation

der zweiten, größeren Hälfte des ersten Akts der „Albion Queens". Die passive Rolle Marias ist vielfach der des Essex gleichzustellen. Temperament und Farbe ihres Charakters ist selbstverständlich entsprechend ihrer Weiblichkeit grundverschieden von dem leidenschaftlichen Ungestüm des Grafen, dessen hervorstechendster Zug dafür auf Marias Nebenspieler Norfolk übergeht. Auch sein Fehler ist der Fehler einer edlen, unbedachten Hitze, die seinen Gegnern nur allzu leichtes Spiel macht. Er vertritt gewissermaßen die Rolle Southamptons, des treuen Freundes, und der Gräfin Rutland, der heimlichen Gattin des Essex in einer Person als Bräutigam Marias. Beiden Dramen gemeinsam ist der über Elisabeths Herrscherglanz eifersüchtig wachende Burleigh, unablässig bemüht, Essex wie Maria verdächtig zu machen. Wie seine Bestrebungen gegen Essex von Raleigh und der böswilligen Gräfin Nottingham unterstützt werden, so stehen ihm gegen Maria Davison und der arglistige Morton zur Seite. — Dieselbe spannende Frage beherrscht den zweiten Akt im „Unhappy Favourite" und in den „Albion Queens". Wird Elisabeth die Verklagten vor sich kommen lassen? Sie begegnet dem Essex mit Mißachtung, verläßt das Gemach und niemand wagt es, zurückzubleiben; doch Freund und Gattin kommen bald wieder, den Grafen zu beklagen, dem Elisabeth gleich darauf den Kommandostab abnehmen läßt. Ganz ähnlich vermeidet es Elisabeth aus Eifersucht, Maria zu begegnen, alle Höflinge folgen ihr; nur Norfolk begrüßt in schmerzlich gequälter Freude die verlassene Geliebte, der Elisabeth bald eine Leibwache schickt. — Die dritten Akte sind nicht ganz ohne Vergleichspunkte; doch bedingen stoffliche Gründe in der Essextragödie eine eigenartige Gestaltung. — Die vierten Akte sind wieder in wesentlichen Situationen ähnlich. Essex wie Norfolk werden gefangen genommen und treffen, ehe sie zum Verhör gehen, mit Elisabeth zusammen. Beide Aufzüge schließen mit einem leisen Umschwung der wohlwollenden Stimmung Elisabeths gegen die Hauptpersonen. Ein Nebenmotiv ist dabei gleich: Maria bittet für ihren Bräutigam wie die Rutland für ihren Gatten. — Ganz deutlich ist die Gleichförmigkeit der Schlüsse. Elisabeth erfährt die Intrige der Nottingham wie Mortons Schuld und läßt sogleich die Vollstreckung des Urteils untersagen, doch Burleigh und Raleigh = Davison haben so sehr

damit geeilt, daß die Botschaft zu spät kommt; Essex und Maria sind bereits tot. Elisabeth gerät vor Schmerz außer sich, verbannt die abscheuliche Nottingham wie Davison, überliefert Morton zur Bestrafung und gibt allen, die sich als Feinde des Grafen und Marias erwiesen hatten, ihren bittersten Unwillen zu erkennen.[1])

Diese auffallenden Übereinstimmungen beweisen, daß der ähnliche Stoff dem Dramatiker, wohl ohne daß es ihm bewußt wurde, in die als wirkungsvoll bewährten Situationsformen der Essextragödie geflossen ist.[2])

Banks' Maria Stuartdrama bleibt in England ein ganzes Jahrhundert das einzige von einiger Bedeutung. Das pseudoklassizistische und moralistische Zeitalter der Pope, Addison und Steele war der Aufnahme modern geschichtlicher Stoffe im allgemeinen nicht günstig. Die Nachahmung der französischen Muster ging immer weiter, bis das englische Drama mit Cato Selbstmord beging. Und Gottsched nahm den Leichnam und machte ihn zur Mumie, die für lange Jahrzehnte als Mustergliedergruppe ausgestellt wurde; Lessing zertrümmerte sie noch zeitig genug. Aber das englische Drama erwachte aus seinem Todesschlaf erst wieder mit Shelleys bergeshoch aus dem seichten Tiefstand der dramatischen Literatur hervorragender, unbegreiflicherweise für die Bühne noch nicht gewonnener Cencitragödie.

Von den wenigen Versuchen dramatischer Gestaltungen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England sind mir nur sehr dürftige Zeugnisse bekannt. Die Stücke selbst sind vergessen, verloren, verschlagen; sie verdienen es wohl nicht anders.

Die Biographia dramatica III, 24, Nr. 161 führt ein Drama "Mary Queen of Scotland" an als "advertised among others, as sold by Wellington, in St. Paul's Churchyard, in 1703." Sollte das nicht die zweite Ausgabe der "Island Queens", die "Albion Queens" sein?

---

[1]) Ich folge mit besonderer Absicht im Ausdruck Lessings Übersetzung aus dem "Companion to the Theatre".

[2]) Gelegentlich sei bemerkt, daß in dem späteren tragischen Liebespaar des Banks, Anna Boleyn und Piercy, die Charaktertypen Maria Stuart und Norfolk wiederzuerkennen sind.

Von einer nicht vollendeten Maria Stuarttragödie des als Persönlichkeit merkwürdigen[1]) Herzogs Philipp of Wharton (1699—1731) sind nur vier Verse erhalten:

"Sure were I free, and Norfolk were a prisoner,
I'd fly with more impatience to his arms,
Than the poor Israelite gaz'd on the serpent,
When life was the reward of every look."

Die Freundin Addisons, Congreves und Popes, Lady Mary Wortley Montagu, bekannt als Verfasserin oft pikanter Reisebeschreibungen und Briefe, verfaßte zu Whartons Drama einen "Epilogue . . . designed to be spoken by Mrs. Oldfield."[2]) Das Gedicht gibt Andeutungen über Whartons Auffassung des Stoffes und kennzeichnet die Neigung der Zeit zu plattem Moralisieren.

What could luxurious woman wish for more,
To fix her joys, or to extend her pow'r?
Their every wish was in this Mary seen,
Gay, witty, youthful, beauteous, and a queen.
Vain useless blessings with ill-conduct join'd!
Light as the air, and fleeting as the wind.
Whatever poets write, and lovers vow,
Beauty, what poor omnipotence hast thou!

Queen Bess had wisdom, council, power and laws;
How few espous'd a wretched beauty's cause!
Learn thence, ye fair, more solid charms to prize;
Contemn the idle flatt'rers of your eyes.

---

[1]) Vgl. die Biographie dieses "eccentric nobleman, who made himself as remarkable by his vices as by his abilities" in Biogr. dram. I, part II, S. 744f. — A Catalogue of the Royal and Noble Authors of England, 2. ed. Lond. 1759, II, 130—135 (erschien in fünf Bdn. Berlin 1806 mit Verfassernamen Walpole and Parker) charakterisiert Wharton: "... he comforted all the grave and dull by throwing away the brightest profusion of parts on witty fooleries, debaucheries and scrapes, which may mix graces with a great Character, but never can compose one . . . With attachment to no party, though with talents to govern any party, this lively Man changed the free air of Westminster for the gloom of the Escorial ... and with indifference to all religion, the frolic Lord ... died in the habit of a Capucin." — Biogr. dram. III, 24, Nr. 162.

[2]) Gedruckt in Dodsley's miscellanies. — Vgl. The Works of . . . M. W. Montagu, Lond. 1803, vol. V, 150; ferner V, 61f.: "If Walpole (in »Royal and Noble Authors«) has treated the character of Queen Elisabeth with disrespect, all the women should tear him in pieces, for abusing the glory of her sex." Diese Bemerkung der Verfasserin des Epilogs läßt auf eine Elisabeth freundliche Haltung des Stückes schließen.

The brightest object shines but while 't is new:
That influence lessens by familiar view.
Monarchs and beauties rule with equal sway,
All strive to serve, and glory to obey;
Alike unpitied when depos'd they grow —
Men mock the idol of their former vow.

Two great examples have been shown to-day,
To what sure ruin passion does betray;
What long repentance to short joys is due;
When reason rules, what glory must ensue.

If you will love, love like Eliza then;
Love for amusement, like those traitors, men.
Think that the pastime of a leisure hour
She favor'd oft—but never shar'd her pow'r.

The traveller by desert wolves pursu'd,
If by his art the savage foe's subdu'd,
The world will still the noble act applaud,
Tho' victory was gain'd by needful fraud.

Such is, my tender sex, our helpless case:
And such the barbarous heart, hid by the begging face
By passion fir'd, and not withheld by shame,
They cruel hunters are, we trembling game.
Trust me, dear ladies (for I know'em well)
They burn to triumph, aud they sigh to tell:
Cruel to them that yield, cullies to them that sell.
Believe me, 't is by far the wiser course,
Superior art should meet superior force:
Heart, but be faithful to your int'rest still:
Secure your hearts—then fool with whom you will.

Danach scheint Whartons Darstellung, die unzweifelhaft zum Norfolktypus gehört, etwa die Mitte zwischen Boursault und Banks-Tronchin gehalten zu haben.

Ebensowenig wurde mir bekannt über eine in der Biographia dramatica III, 24, Nr. 163 angeführte Tragedy "Mary Queen of Scots", die der letzte Herausgeber des genannten Nachschlagewerks, Stephen Jones, besaß, "in Ms. bound in a volume with Dr. Francklin's two printed tragedies, and bearing internal evidence of having been written by him." Dr. Thomas Francklin (1721—1784)[1], ein fleißiger Schriftsteller und gewandter Über-

[1]) Vgl. European Magazine 1784, V, 177f. Dict. of Nat. Biogr. XX 182ff. — Biogr. dram. I part I, S. 252ff.

setzer[1]), schrieb mehrere am Drury Lane- und Haymarket-Theater gespielte Stücke, von denen einige Plagiate aus dem Französischen (La Harpe u. a.) sind. Eine Aufführung seiner mehrfach angekündigten, wahrscheinlich auch unselbständigen Maria Stuarttragödie scheiterte jedesmal an der Prüderie und lächerlichen kleinlichen Bedenken einiger ersten Schauspielerinnen, welche Elisabeths Rolle ablehnten. Das Stück blieb bis 1837 Manuskript; in diesem Jahre gab es der älteste Sohn des Verfassers heraus: Thomas Francklin, Mary Queen of Scots, an Historical Play, ed. by Lieutenant-colonel William Francklin. London, Pickering 1837. 8°. 5 s.

Eine leider pseudonym mit "Americus, New Haven, Conn. U. S." gezeichnete Frage in "Notes & Queries", VII. series, vol. VIII, July—December 1889, London, S. 486 f. kann ich nur wiederholen: Who was the author and what were the date and place of printing of this play: "Mary, Queen of Scotland: an Historical Tragedy. 'Res vera agitur' (Juvenal)"? My copy is in a collection formerly belonging to "Francis Wrangham[2]), Archdeacon of the East Riding of Yorkshire." Each volume of the collection has a table of contents in his hand, signed "F. W." In the table this play is described as "Yorke's", "Unpubld." The title-page has (apparently in the author's hand), "I: Y." Is this "John Yorke of Gourthwaite, Yorkshire", who is said to have published anonymously in 1783 'Iphigenia: a Tragedy'? If so, what are the dates of his birth and death?

Die englische Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts brach mit dem aristokratisch und höfisch gebundenen Pseudoklassizismus und räumte dem Gefühl ein überwiegendes Vorrecht vor der Verständigkeit im dichterischen Schaffen ein. Eines der bedeutsamsten Zeichen der Epoche ist die Wiedererweckung Shakespeares durch Garrick. Parlament und öffentliche Meinung werden nun die politisch ausschlaggebenden Mächte und sind identisch mit dem kräftigen, freiheitlich gesinnten Bürger-

[1]) Eine Übersetzung der Werke Voltaires erschien unter Francklins und Smolletts Namen. Francklins 1759, 1809, 1832 und in H. Morleys "Universal Library XLIV" erschienene Sophoklesübersetzung galt lange für die beste in England.

[2]) Vgl. Biogr. dram. I part. II, S. 760; W. Cushing, Anonyms: a dictionary of revealed authorship, Cambridge 1889, S. 220, „Samuel Foote."

tum; wie dieses sich gegen jede Beschränkung seiner bürgerlichen, wirtschaftlichen und persönlichen Rechte sträubt, so verabscheuen die Dichter jener Zeit jeden wahren oder vermeintlichen Zwang. Selbst kein Bürger, verachtet auch John St. John, der dem Hochadel entstammende Dichter[1]) der 1789 im Drury Lane Theater aufgeführten Tragödie "Mary Queen of Scots"[2]) als „Freund der Freiheit die Regeln und engen Vorschriften der fremden Schulen". Diese Zeit um die Wende des 18. Jahrhunderts war für das höhere Schauspiel in England die unfruchtbarste. Der von St. John selbst verfaßte, von der berühmten Mrs. Siddons, der Darstellerin der Maria Stuart gesprochene, Epilog geißelt den noch heut kaum veränderten verdorbenen Geschmack des englischen Publikums, seine Vorliebe für geistlose Ausstellungsstücke, Boxerkämpfe, Farcen und fade sentimentale Komödien: "that's the way To bring the men of fashion to the play!" Einer so anspruchslos lebenslustigen Zeit statt der beliebten und gebräuchlichen Erfindungen, statt eitlen Scheines erdichteter Leiden und nur vorgestellten Schmerzes in weit aus Griechenland, Frankreich oder Italien hergeholtem oder dahin verlegtem Stoff, statt steifer Künsteleien und überraschender Theaterstreiche ein auf dem festen, offnen Boden der heimischen Geschichte stehendes Schauspiel zu geben — einer strengen beschränkten Kritik statt eines klassizistischen Regelexempels ein Drama in freier Shakespearischer Technik vorzulegen, das hält der Dichter selbst für ziemlich gewagt. Nicht ganz mit Recht, denn eine gleichzeitige Besprechung des Stückes (Monthly Review LXXX 532) erwidert ihm: "English audiences have never been adverse to historical dramas, nor impatient of a violation of the unities",

---

[1]) Er ist verwandt mit dem sehr einflußreichen Politiker aus der Regierungszeit der Königin Anna, Henry St. John, viscount Bolingbroke. (Vgl. Dict. of Nat. Biogr. L, 134), der aber im Gegensatz zu John St. John in Wahrheit keine Begeisterung für die Stuarts hatte; "in fact no man despised their religious and political creed more heartily." Über den stuartfreundlichen Dramatiker vgl. Dict. of Nat. Biogr. Bd. L, 148.

[2]) (Kgl. Bibl. Berlin: Zc 12371.) London, printed for J. Debrett 1789. (Prologue written by William Fawkener; Epilogue written by the Author, and spoken by Mrs. Siddons.) Vgl. James Boaden, Memoirs of Mrs. Siddons, interspersed with anecdotes of authors and actors, Lond. 1893, S. 392.

während andrerseits freilich der Rezensent der Critical Review (67, S. 554) engherziger urteilt: The dramatic unities of time and place are violated to a great degree in this Tragedy.[1]) St. John verteidigt im Epilog seine Vernachlässigung der äußerlichen Einheiten mit satirischer Schärfe nach der trefflichen Auseinandersetzung in Samuel Johnsons Vorrede zur Shakespeare-Ausgabe[2]): die französischen Regeln seien nur ein bequemer Ausweg, den Stoff mit Gewalt so gefügig zu machen, wie die Dichter den falschen Gesetzen gegenüber es seien. Wollte man daraus auf besondere realistische Treue in der Behandlung des Maria Stuartstoffes durch St. John schließen, so ginge man fehl. Er kommt nicht über das Maß der Verwendung geschichtlicher Motive bei Banks hinaus. Sein Drama zeigt nur in Äußerlichkeiten größere Freiheiten. Es bleibt in dem durch die Liebhaberrolle Norfolks gekennzeichneten Gestaltungstypus und weicht in der Auffassung des Stoffes von den Vorgängern nicht sehr wesentlich ab. St. Johns Herzog ähnelt am meisten den Norfolks Regnaults, Tronchins und Diamantes Eduardo, ist aber ein schwächlicherer Charakter und nicht so schwärmerisch leidenschaftlich als bei Banks. Maria, die ihn mit den Augen der Liebe sieht, rechnet dem Unvorsichtigen hohe Sinnesart zu, die arglos ins Verderben stürzt. Er ist kein in sich gefestigter Charakter, zwar ehrenhafter Gesinnung, aber fügsam und wechselnden Gefühlen nachgibig, von unsicherer Gemütsart; erfaßt ihn Liebe, so vertauscht er seine angeborenen Eigenschaften mit solchen, die zu seinen neuen Absichten passen. Solch halbentschlossene bedenkliche Narren geben schlechte Verschwörer ab und müssen den romantischen Ehrenpreis und Ruhm der Befreiung gefangener Königinnen bitter büßen, urteilt Cecil richtig. Im Tod läutert sich Norfolks Charakter zu gefaßter Erhabenheit. Sein tragischer Konflikt zwischen der drückenden kalten Pflicht gegenüber der gesetzlichen Königin und der Königin seines Herzens wird stärker hervorgehoben als in sämtlichen verwandten Behandlungen des Stoffs, doch ohne daß das Drama dem Stoff dadurch tieferen Gehalt oder ein besonders wertvolles dramatisches Motiv abgewänne. Bei der großen zeitlichen Aus-

[1]) Ebenso Biogr. dramatica III, 24; vgl. auch I, part II, S. 623.

[2]) Vgl. Chambers' Cyclopaedia of English Lit., Lond. 1902, II, 461.

dehnung der mit Marias Ankunft in England beginnenden Handlung und der eigenartigen willkürlich gewaltsamen Motivierung der Katastrophe ist Norfolks Rolle eigentlich nur als episodische anzusehen, beansprucht aber bei St. John als solche einen zu großen Raum, übermäßige Teilnahme, obgleich ihre Wirkung nur mehr seicht sentimental ist, kurz, sie wird zum Schaden der Haupthandlung zu sehr hervorgehoben.

Maria läßt uns ebenfalls keine tiefe Ergriffenheit, sondern eher etwas gequälte mitleidige Rührung empfinden. Ihre schwache Natur kann den stolzen Entschluß zum Widerstand bald nicht aufrecht erhalten. Sie schwebt in ständiger nervöser Furcht vor Meuchelmördern und bricht unter den von ungerechter Willkür erlittenen Qualen und seelischen Erschütterungen sichtlich immer mehr zusammen bis zur völligen mutlosen Weltentsagung und Todessehnsucht, als die einzige Möglichkeit einer Rettung mit Norfolk, an den sie sich in ängstlicher Hoffnung hingebend und fest klammerte, gefallen ist. Lord Herries charakterisiert sie völlig in folgenden Versen (I, 1):

> She has a soul that wakes at honour's voice,
> Alive, with eager trembling at the sound,
> She flies to its embrace; let shame approach;
> Straight she recoils, and shrinks within herself,
> No plant so s e n s i t i v e, no shade so f l e e t.

Sie hängt ihrem Leid mit einer Art melancholischer Freude nach, wie ihre treue Schicksalsgenossin Lady Douglas sagt, die in jeder Hinsicht, als Charakter, in ihrem Verhältnis zu Maria und dieser zu ihr, gewissermaßen die Zwillingsschwester des Pagen Douglas bei Banks ist, so daß die Annahme einer bewußten Anlehnung in der Einführung dieser Rolle nahe liegt. Auch St. Johns Maria schmerzt die wohltuende Anhänglichkeit der Freundin, weil sie dieser so verhängnisvoll werden kann. Doch will mich bedünken, als ob mit der Umwandlung des Pagen zur Freundin der Schottenkönigin etwas von dem eigentümlich zwingenden Reiz der Mütterlichkeit verloren geht. Sie hat überhaupt nicht den gewinnenden Zauber der Persönlichkeit, der Banks' Maria besonders bei ihrer ersten Begegnung mit Elisabeth auszeichnet, eine Szene, zu der St. John auch kein Gegenstück bietet, da er nach größerer geschichtlicher Treue streben wollte. Norfolks Verherrlichung der Stuart als "paragon and envy of

her sex, The wonder of delight of all mankind, Sent from the skies to dazzle all below With rays to bright for mortal sight to bear" findet in der Handlung keine so überzeugende Bestätigung wie bei Banks. Und doch war dem Prolog zufolge St. Johns Absicht eine Verherrlichung und Rechtfertigung der so lange verunglimpften Schottenkönigin nach den neuesten kritisch-wissenschaftlichen Verteidigungen, "drawn from dates and words, Old rotten parchments, musty, dull records." Eine solche, sehr eingehend auf reiches Urkundenmaterial gegründete Ehrenrettung Marias war gerade ein Jahr vor St. Johns Drama erschienen, John Whitaker's "Mary Queen of Scots vindicated"[1]), ein lebhaft überzeugungsmutiges Werk, dessen Hauptinhalt die Prüfung und Verwerfung der Kassettenbriefe ist.

Hier wird es nötig, die Beziehungen des Maria Stuartdramas zur geschichtlich-kritischen Darstellung des Stoffes in England zu erörtern. Zu Elisabeths Zeiten durfte keine Verteidigungsschrift für Maria in England erscheinen; die zahlreich auf dem Festlande verfaßten ließ man nicht herein. Dagegen wurde angelegentlichst Buchanans Schmähschrift in Umlauf gesetzt. Diese tyrannischen Machenschaften hatten den gewünschten Erfolg; ihre Wirkung mußte damals, und gerade von jener Epoche aus, besonders weitgreifend und nachhaltig werden. Im allgemeinen findet überhaupt eine Anklage leichter Glauben in der menschlichen Gesellschaft, als eine Verteidigung; eine Beschuldigung hat größeren Nachdruck als eine Rechtfertigung. Da jeder Entlastung Marias die äußersten Bemühungen der Behörden und "all the habits of obedience in the people" entgegen standen, so setzte sich Marias übler Leumund fest; und ein eingewurzeltes Vorurteil ist am schwersten zu beseitigen.

Daß unter Jakobs I. Regierung Anklagen sowohl wie Rechtfertigungen Marias eine ziemlich mißliche Sache waren, scheint begreiflich. Die Unbeliebtheit der folgenden Stuarts, vor allem um ihrer katholischen Tendenz willen, war einer Besserung des allgemeinen Urteils über Maria nichts weniger als günstig und macht es erklärlich, daß die wenigen Anwälte, die Maria erstanden, schüchtern zurückhaltend hier verschwiegen, dort trocken unentschieden ließen, und die öffentliche Meinung nicht ändern

[1]) London 1788. 2e ed. 1790 (with Additions and corrections).

konnten. Erst 1754 bewirkte Goodalls "Examination of the letters said to be written by Mary queen of Scots to James earl of Bothwell, also an inquiry into the murder of King Henry" in der englischen Geschichtsschreibung über Maria Stuart eine Umwälzung. Der Sturz der Stuarts (1688) führte nach dem Naturgesetz der Reaktion zu einer wachsenden ideellen Stärkung ihrer Partei, deren Erhebungen 1746 die Schlacht bei Culloden ein Ende machte. Die Zugehörigkeit zur Stuartpartei gab nun auch Goodall den Mut und überzeugende Kraft zu seinem kühnen Unternehmen, das aber merkwürdig langsam Eingang fand und auf den Widerstand der Schotten Robertson und Hume stieß. Denn gerade in Schottland faßte politisches und religiöses Vorurteil am leichtgläubigsten Abscheu gegen Maria und widerstrebte einer Rettung ihrer Ehre. Robertson ließ die nächste Verteidigung[1]) der Schottenkönigin durch den älteren Tytler (William, 1711—1792) unwidersprochen, Hume antwortete nicht auf Tytlers Gegenangriff. Die Streitfrage[2]) blieb eine Zeitlang unerörtert. Die neuen Wahrheiten faßten inzwischen allmählich Boden, niemand widerlegte sie. Robertson ruhte auf seinen Lorbeeren und ließ eine offene Ausforderung zur Entgegnung auf die Ehrenrettung Marias durch Dr. Gilbert Stuart (s. o. S. 69) einfach unbeachtet. Noch tiefer als letzterer in das Rätsel eindringen und eine von jedem persönlichen Vorurteil[3]) ungetrübte Klärung überzeugend herbeiführen wollte Whitakers "Vindication", deren zweite Auflage sich gegen Robertson wendet. Dieser hatte nämlich in einer Neuausgabe seiner "History" eine um 27 Jahre

[1]) Zur Milderung des Urteils über Maria Stuart in England hat Banks' Drama gewiß auch ein gut Teil beigetragen. "An elegant modern writer (Mr. Walpole) has observed, that the generality of the English form their opinions of the eminent characters of their own island rather from their dramatic, than from their historic writers. The remark is certainly just." (Gentleman's Magazine 1789, LIX, 697.)

[2]) The present controversy concerning Mary, has always carried the aggravated unkindness of a civil war with it ... the antagonists on both sides deal about their blows, with a double portion of vigour (Whitaker I, XVI).

[3]) I have been upon my guard against that generosity of compassion, for a highly injured woman; which is so apt to steal over the spirits, and to impose upon the judgment, of an honest man. (I, VIII.)

verspätete Erwiderung auf die früheren Verteidigungen Marias gebracht. Dieser anziehende Gelehrtenstreit wiederholte sich in größerem Umfange ganz ähnlich in den letzten Jahrzehnten. — Whitakers Apologie, William Tytlers "Inquiry, historical and critical, into the evidence against Mary Queen of Scots" (1659)[1]), die bis zur Veröffentlichung von Hosacks "Mary Queen of Scots and her Accusers" (1869 und 1888) die verbreitetste und gelesenste Verteidigungsschrift für Maria blieb, und Gilbert Stuarts History of Scotland, sind als die Hauptquellen der Tragödie St. Johns zu betrachten.

Die Rezension in der Monthly Review sagt mit Recht: "The play exhibits an evident partiality to the character of Mary, yet never attempts to impeach the received history of the reign of Elizabeth; so that the expectation raised, is by no means satisfied." Daß die neue Richtung der Geschichtsschreibung nicht ohne Einfluß auf die öffentliche Meinung in bezug auf die für Engländer wichtigste Seite des Maria Stuart-Stoffes blieb, beweist z. B. "An Essay towards ascertaining the True Character of Queen Elizabeth" im "European Magazine" (V, 1784, S. 252 ff.). Dort heißt es: "The memory of Elizabeth has, it must be confessed, an undoubted claim to the immunities of Prosperity." Aber weiter: "If from the political we turn to the moral part of this celebrated character, we shall there too observe the same mixture of female artifice and envy, sometimes wanton by refinement, and sometimes, though rarely, cruel in the extreme. I have hitherto omitted mentioning the execution of the Queen of Scots, as an action in which Elizabeth's avowed passions of rivalship were much more intimately concerned, than the well-feigned purposes of interest or religion . . . we may plainly discern on the part of the British Princess a mind wholly devoted to its own purposes, an ear inattentive to the distress of another, a face that could not blush, and a heart that could not feel." Ihr Verhalten gegen Maria läßt Whitaker (I, 49) als Engländer erröten, "that it was an English Queen who could do this; that it was one of the most enlightened princes, that ever sat upon the throne of England; and that it was one, whose name I was taught to lisp in my infancy as the honour of her sex, and the glory of our isle." Sie mußte, sagt er kurz vorher (I, 44), Marias Feindin werden als Königin und als Weib: "as actuated by political jealousies, as stimulated by personal humours, and as impelled by female vanities; she became at first a pretended friend to betray her, and she appeared at last an open

---

[1]) Dies Werk erlebte bis 1790 vier Auflagen und wurde 1772 und 1860 ins Französische übersetzt. — Gegen Ende des Jahrhunderts bringen auch die englischen Zeitschriften Artikel "of further establishing the real character of Mary Queen of Scots, who fell a sacrifice to the personal jealousy of our yellow-pated Bess." (Gentleman's Magazine LIX, 1100.)

enemy to destroy her. She lavished all her arts of deception upon her. She then found herself so entangled in the strings of her own nets, that she thought herself obliged in the end, for the sake of her own security, to terminate in desperation, what she had commenced in jealousy." Nur weil es ihr wohlverstandener Vorteil war und weil die Stimme ihres Volkes es forderte, wurde sie der Kirche und der Religion eine Mutter.

Ganz in diesem Sinne stellt St. John Elisabeth dar: "A proud, inquisitive, revengeful Queen; One ful of envy; doomed thro' life to feed On gall and spleen; nor taste love's generous draught; Watchful she is, and jealous in the extreme." — "Poor narrow soul! That wanting courage to submit to fate; Seeks, like her father[1]), to perpetuate A mortal throne, and reign when she's no more. There's no distemper so incurable, As thirst of power." So charakterisiert Maria ihre Gegnerin richtig; noch vielsagender und bezeichnender ist aber für Elisabeth ihre Verwünschung Marias: "Oh, all seducing harlot! — Wanton wretch! Can none escape the fascinating looks of this attracting basilisk? must she —." Eine Kritik im "Gentleman's Magazine" (LIX p. 2, 1789, S. 698), die bezeichnenderweise nichts an Marias Charakter auszusetzen findet, rügt es scharf, daß Marias Hinrichtung als unmittelbare Folge der Greuel der Bartholomäusnacht unter Übergehung von 13 Jahren der Geschichte dargestellt wird: "Did Elizabeth's detestable conduct towards her unfortunate captive deserve this palliation? Was it really the warmth of sudden resentment for so much Protestant bloodshed, and her fears of similar destruction to her own subjects from the life of the Queen of Scotland, which induced her to sign the fatal warrant? or was it not rather her envy of her cousin's superior beauty, her jealousy of a rival, and her hatred of a successor? . . . If, therefore, this unhappy Princess fell a sacrifice to Elizabeth's resentment on account of this dreadful event, it was a resentment similar to that ascribed by Tacitus to one of the worst characters of antiquity; the statesman Cecil, I presume, was the Sejanus of the occasion, qui accendebat haec, onerabatque, peritia morum Elizabethae, odia in longum iaciens, quae reconderet, auctaque promeret."

Cecil und Davison sehen sich bei St. John, wie ähnlich zum Teil schon bei dessen Vorgängern und Marias Verteidigern, als die unergründlich weisen und vorsehenden Geister der Schöpfung an und gebieten in ihrem Weltkreis über ihre Elemente, deren sämtliche Bewegungen sie mit ihren Fingern anordnen, ohne zu wissen, daß sie sich so zu wahrhaften Rachedämonen gegen alle in der Sphäre ihrer Wirksamkeit Stehenden machen. Was sie mit Elisabeth im Kabinett betreiben, bringt bei St. John eine in keinem weiteren Maria Stuartdrama begegnende Persönlichkeit als Bindeglied zwischen Spiel und Gegenspiel zur Ausführung, der dritte erbliche Earl (seit 1561) of Huntingdon, Henry Hastings (1535—1595), der mütterlicherseits von Edwards IV. Bruder Georg, dem Herzog von Clarence, abstammte und deshalb gegen Lady Catherine Gray und Maria Stuart auf Thronfolge nach Elisabeth Ansprüche machte. Diese fanden bei der Mehrheit

[1]) Vgl. Whitaker I, 41.

des protestantischen Adels Unterstützung, und während Elisabeths schwerer Krankheit (1562) wies die allgemeine Meinung auf ihn als ihren Nachfolger. Im Eifer puritanischer Gesinnung hielt er nach Camden (S. 683) seinen Besitz infolge verschwenderischer Freigebigkeit gegen die hitzköpfigen Prediger schlecht zu Rate. Aus natürlichen Gründen wirkte er entschieden gegen Norfolks und Marias Heiratsplan. Er hielt in seinem Hause Versammlungen ab, um den Widerstand dagegen zu organisieren. Seine tatkräftigen Maßnahmen hatten beträchtlichen Einfluß auf die Vereitelung des Aufstandes im Norden (1569). Als sich Gerüchte von einer möglichen Empörung erhoben, traf Elisabeth am 15. IX. 1569 Vorsichtsmaßregeln gegen eine Flucht der Schottenkönigin: Shrewsbury, der damalige Hüter Marias, sollte beim geringsten Anlaß zu Befürchtungen den Beistand Huntingdons, der ja besondere Ursache hatte, die Pläne der Verschwörer zu durchkreuzen, zur Verhütung jedes gewaltsamen Befreiungsversuchs anrufen (Cal. Hatfield Mss. I, 419; Haynes, Burghley State Papers S. 522). Am 19. IX. 1569 brachte Huntingdon mit Shrewsbury die gefangene Königin zu größerer Sicherheit von Wingfield nach Tutbury. Drei Tage darauf erhielt er den Anftrag, Shrewsbury seines verantwortungsvollen Amtes zu entheben, unter dem Vorwand von "the said Earls infirmities and request for help, and to the Queens fear of some escape" (Cal. Hatfield Mss. I, 422, Haynes S. 526). Dieser Befehl setzte Marias Dienerschaft in große Erregung, und als die Stuart selbst die Änderung erfuhr, wandte sie sich entrüstet an den französischen Gesandten und kennzeichnete die Preisgabe ihrer Person an einen Mitbewerber um die Thronfolge in England als Widerrechtlichkeit (Labanoff III, 182). Huntingdon blieb Marias Hüter, bis sie am Ende des Jahres nach Coventry und von dort bald nach Sheffield gebracht wurde. Er war 1569 Mitglied der Yorker Konferenz und 1573 einer der Richter in Norfolks Hochverratsprozeß. (Dict. of Nat. Biogr. XXV, 126.) Vgl. auch Gilbert Stuart a. a. O. II, 42.

Alle diese Züge nutzt St. John meist unmittelbar. Camden schreibt Huntingdon zwar milde Gemütsart zu; der Dramatiker aber gibt dem leidenschaftlichen Puritaner nur die kalte Hartherzigkeit des Fanatismus und "unpolish'd fool's impertinence". Shrewsbury charakterisiert dies „höchst geeignete Werkzeug der erfinderischen Grausamkeit Elisabeths" und zugleich sich selbst: "this strange conceit (Huntingdons Thronansprüche) May swell his native pride and violence With envious malice— but I will temper it By all the indulgences and gentle means Our rigid orders suffer." Huntingdon und Paulet übernehmen hier die Rolle der böswilligen, herzlosen Peiniger Marias statt Murrays und Mortons; Murray wird als tätiger Widersacher nur eingangs erwähnt. Wie Schillers Elisabeth (III, 4) und schroffer als dessen Burleigh (I, 7) tritt der Earl der ihre Rechte behauptenden Maria mit spitzigen, tief verletzenden Anschuldigungen entgegen.

In Gentleman's Magazine a. a. O. wird St. John getadelt, daß er Paulet nur als rohen unbarmherzigen Kerkermeister einführt in einer Zeit seines Lebens, die dem harten, aber nicht unmenschlichen Puritaner, der

nicht an Marias makellose Unschuld so wie ihre Verteidiger glauben konnte, als ehrenhaftem Charakter die größte Achtung einbringt. Der Verstoß ist um so schlimmer, als Paulets Rolle zur Förderung der Handlung gar nichts beiträgt. Huntingdon allein genügt schon, um die billige Rührung für die Leiden der grausam gequälten Königin zu erzeugen; und selbst eine Streichung dieser Rolle würde am Verlauf des Dramas nichts ändern, denn auch von ihr geht keine weitergreifende Wirkung aus.

Im ganzen sind die Charaktere des Stückes ziemlich trocken, ohne Tiefe und Wärme. Mit dem Rezensenten der Monthly Review gebe ich Banks' Drama den Vorzug. Der ältere Dichter zeichnet die Charaktere vielseitiger und gemütvoller; den Widerstreit zwischen natürlichem Gefühl und politischer Pflicht in seiner Elisabeth, die Unterzeichnung des Todesurteils, die Bewegungen der Liebe und königlichen Hochsinns in Maria, die leidenschaftlichen Erregungen Norfolks, die Entdeckung der Babingtonverschwörung hat Banks so trefflich erfaßt und dargestellt, daß dem alten Kritiker eine geschickte Bearbeitung des Stücks als schätzbare Vermehrung des Dramenbestandes wünschenswert erscheint; über den inneren Vorzügen vergißt man den häufigen Schwulst und die übermäßigen Auswüchse gereimter Stellen um so leichter, weil die Sprache mit all ihren Fehlern wärmer und lebensvoller als St. Johns kalt und seicht Shakespeare nachahmender Stil ist, der weit entfernt von dem reichen Gehalt des unerreichbaren Vorbildes an tiefer Leidenschaft bleibt. Banks war auch glücklicher in der äußeren Behandlung des Stoffes, indem er die Ereignisse mit mehr Überlegung auswählte und ordnete. Zum Vergleich und zur Bestätigung ist eine Inhaltsskizze von St. Johns Drama notwendig.

I, 1. Torweg von Bolton Castle: Marias Getreuer, Beton, vernimmt mit schmerzlicher Empörung von Herries, daß Elisabeth ihrer früheren Versicherungen steter Hilfsbereitschaft ungeachtet Ausflüchte mache, sich hinter Rechtskniffen berge, kleinliche Forderungen stelle und hinterlistig rate, Maria solle sich aus Gründen der Klugkeit einer gerichtlichen Prüfung ihrer Sache (vor der Yorker Konferenz) unterziehen. I, 2. Die Halle in Bolton Castle: Die Schloßherrin, Lady Scrope, Norfolks Schwester, beruhigt die um Marias Sicherheit besorgte Lady Douglas. Die Königin selbst aber läßt sich nicht darüber täuschen, daß man sie als Gefangene, nicht als gefährdeten Gast hütet. Elisabeth hat durch Herries von Maria Verzicht auf das Thronrecht in England zu Elisabeths Lebzeiten, Lösung der Beziehungen zu Frankreich und Übertritt zum Protestantismus gefordert und will sie erst nach ihrer Rechtfertigung empfangen. Die Schottenkönigin entschließt sich zur Selbst-

verteidigung vor den Anklägern, doch Herries hält ihr höhere Rücksichten entgegen und bestimmt sie dazu, im Bewußtsein ihrer Unschuld entschieden auf ihren königlichen Rechten zu bestehen und durch Norfolk, der ihr seine Liebe erklärt, England und die Welt zu ihrem Schutze aufzurufen. (Erregendes Moment.)

II, 1. Whitehall: Elisabeth auf dem Thron, umgeben vom Hof und Wachen. Cecil verdächtigt Norfolk mit guten Gründen als parteiischen Richter der Sache Marias; auch katholischen Umtrieben ist er auf der Spur. Daher befiehlt Elisabeth die Überführung der Gefangenen in Shrewsburys Schloß Tutbury. Sie stellt selbst Norfolk auf die Probe; doch er leugnet jede Neigung für Maria und ehrgeiziges Streben. Davison ruft Elisabeth zu Leicester, der schwer erkrankt ist und ihr ein Geheimnis anvertrauen will. Im Fortgehen warnt sie wie bei Banks Norfolk, der seine Gefahr ahnt, denn Leicester hat versprochen, Elisabeths Einwilligung zu seinem Heiratsplan einzuholen. II, 2. Herries' bittre Empörung über die Verschärfung der Haft Marias läßt Cecil kalt. II, 3. Elisabeth verstattet dem auf Grund der Mitteilung Leicesters verhafteten Norfolk auf Cecils Bitten eine Rechtfertigung, wie bei Banks, und begnadigt ihn[1]) gegen das Gelöbnis, Maria aufzugeben. Im Widerstreit der Pflichten entschließt sich Norfolk, von Maria Abschied zu nehmen.

III, 1. Vor Tutbury: Shrewsbury beklagt Beton gegenüber seine Pflicht als Kerkermeister Marias, der er mit möglichster Milde begegnen will. III, 2. Marias Zimmer in Tutbury: Der erste Teil der Szene gemahnt im Stimmungsgehalt (Maria und Douglas) so lebhaft an Banks II, daß die Annahme einer bewußten Anlehnung nahe liegt. — Schonend kündigt Shrewsbury den Frauen Huntingdon an und berichtet Norfolks Gefangennahme; doch sogleich eilt der Sekretär Nawe herein mit der Botschaft, Norfolk sei gerechtfertigt und lebe in Glanz und Freiheit. Im jähen Wechsel von Schmerz und Freude sinkt Maria ohnmächtig zusammen.[2]) III, 3. Vor Tutbury: Norfolk, verkleidet, scheint Beton und Nawe verdächtig, wird ergriffen, doch nach Vorweisung eines Erkennungszeichens vor Gefahr geborgen. III, 4. Maria erwacht, in sehnsüchtiger Erwartung Norfolks, als Shrewsbury mit Huntingdon eintritt, der strengere Haft und Einschränkung ihrer Dienerschaft anordnet[3]), da Maria stolz seine erniedrigenden Forderungen zurückweist. Als zu der verlassenen Königin Norfolk verkleidet eindringt, hält sie ihn zunächst für einen Meuchelmörder. Ohne Empörung, ohne Verzweiflung vernimmt sie die enttäuschende Eröffnung des Geliebten; ihre entsagungsvoll stille Klage macht den schwächlichen Helden wieder ganz zu „ihrem Norfolk", so daß er im Liebesentschluß zu ihrer Befreiung fortstürmt. (Höhepunkt.)

IV, 1. Whitehall: Elisabeth und Cecil; IV, 2. Davison und Cecil.

---

[1]) Vgl. zu dieser Szene Hume, Gesch. v. England, Aus d. Engl. Breslau u. Leipzig 1770. S. 102, 107 u. 130.

[2]) Vgl. Whitaker III, 81/83, "her tendency to fainting."

[3]) Vgl. Robertson II, 25.

Über Norfolk schwebt wegen hochverräterischer Verhandlungen mit dem Papst und der Stuart das Todesurteil, dessen Vollziehung jedoch bei der Beliebtheit des Herzogs bedenklich erscheint. Es reut Elisabeth, die nun gefährliche Schottin nicht früher in ihr aufrührerisches Reich zurückgeschickt zu haben, was jetzt nicht mehr angeht. IV, 3. Tower: Norfolk hofft trotz des Zuspruchs des Lieutenants nicht auf Gnade, obgleich er ein Attentat gegen Elisabeth abgewendet hat (= Schillers Shrewsbury). Gefaßt geht er zum Tod. IV, 4. Whitehall: Elisabeth hört mit eifersüchtigem Ingrimm, daß Maria des Gerichteten letzter Gedanke war. Zugleich trifft die Nachricht von den Greueln der Bartholomäusnacht[1]) ein. Erschüttert zieht sich Elisabeth zurück, wird aber gleich von Cecil gestört, den die Entdeckung der Babingtonverschwörung aufs höchste erregt. Auf Grund der von Gifford überlieferten Briefe erklären Kanzler und Staatssekretär der bedenklichen Königin die Notwendigkeit des vom Volk draußen laut geforderten Todesurteils gegen die Stuart. Doch kaum ist Davison mit ihrer Zustimmung abgegangen, als sie ihn zurückrufen läßt. Da bittet Cecil um seine Entlassung und erinnert an die Protestantenverfolgung in Frankreich, deren Wiederholung in England durch Maria drohe. Das macht Elisabeth entschlossen.

V, 1. Fotheringay: Beton und Lady Douglas halten ein Todesurteil gegen Maria für undenkbar. V, 2. Marias Zimmer: Maria und ihre Trösterin Douglas klagen über den verhängnisvollen Verlauf der Gerichtsverhandlung, den Raub der Papiere und Kleinodien, den Verrat der Sekretäre, die Teilnahmlosigkeit Jakobs von Schottland.[2]) Die Unglücksbotschaft von Norfolks Hinrichtung erfüllt Maria mit Todessehnsucht. V, 3. Halle: Beton sucht vergeblich in gerechter Empörung dem rücksichtslosen Paulet den Zutritt zu Maria, deren Sekretäre eben ihr Eingeständnis des Komplotts beschworen haben, zu verwehren. V, 4. Paulet läßt Marias Thronhimmel fortnehmen. Die Unglückliche denkt wehmütig der unheilvollen Überfahrt aus dem Land ihrer glücklichen Jugend nach dem düstern Schottland; eine gelungene Stimmungsszene. Nach Davison, der ihr das Urteil überreicht, erscheinen bald Shrewsbury und Huntingdon mit dem Henker und Wachen. Verzückt preist sich Maria als Märtyrerin selig, als Huntingdon die von ihr dem protestantischen Glauben drohende Gefahr als Hauptgrund ihrer Hinrichtung hinstellt, und zieht sich zur Vorbereitung auf den Tod zurück. Huntingdon will ihr den Beistand eines anglikanischen Geistlichen aufdrängen und das Geleit der Frauen verbieten; nur Betons entrüsteter und der Douglas beschwörender Hinweis auf die natürlichsten Menschenrechte verhütet diese auch Shrewsbury verletzende Grausamkeit. Maria, die recht knappe Zeit dazu gehabt

[1]) Vgl. Hume S. 136.

[2]) Maria drückt sich sehr schonend aus: "Alas! Had he the heart or spirit of a man —". Jakob ist auch nach anderen Stellen seiner Jugend wegen nicht ernstlich verantwortlich für die Preisgabe seiner Mutter.

hat, ein prächtiges Gewand anzulegen, übergibt beim Abschied den Dienern ihr Testament, trägt Melvin letzte Grüße an ihren Sohn auf und geht mit Segenswünschen für Elisabeth zum Schafott.

Die nicht gerade geschickt aus dem reichen Stoff ausgewählten Situationen sind flach und roh verarbeitet. Die einzelnen Züge und Stufen der Handlung folgen meist ohne innere Verbindung aufeinander. Oft leiten nur allzu dürftige Anspielungen äußerlich in die selten als notwendig vorbereitete neue Situation über. Zuweilen gelingt es St. John, die schwierigen, wechselvollen Unterlagen und Beweggründe der Handlung knapp und doch klar darzulegen. Aber einen lebhaften sinnlich dramatischen Eindruck bedeutsamer Hauptvorgänge vermag die Handlung kaum zu erzielen, weil sich ihre Motive in lose zusammenhängende Einzelheiten zersplittern, die der Aufmerksamkeit und Eindrucksfähigkeit des Zuschauers keinen Ruhepunkt geben. St. John begeht den Fehler, nur äußerliche, für den Gesamteindruck unwesentliche Züge der Überlieferung auf Kosten wertvollerer beizubehalten, wie die wiederholte Überführung Marias in verschärfte Haft; daher der geringe Gehalt, die leere Breite, undramatische Stille der drei ersten Akte und die Überfülle und Übereilung des letzten, in dem zuviel Gewalt auf einmal gegen Maria gehäuft wird. Dabei sind einige Szenen nicht nur regellos, sondern auch überflüssig. — Eine Bestätigung meines Gesamturteils fand ich im Theatrical Journal des „European Magazine“ 1789, XV, 243:

This play is rather a narrative than a drama, a versification of parts of Robertson's History[1]), and is cold and uninteresting, though on a subject very susceptible of dramatic effect. No person ever saw Banks's play on this subject without tears; but even the efforts of Mrs. Siddons could hardly produce any at this representation. The characters are brought forwards and disappear we scarce know how; and a tamer Queen Elizabeth both in the writing and performing was never seen. The description of Queen Mary's leaving the coast of France, versified from Robertson's was the most poetical. Some parts of the piece had a ludicrous effect, and some were tedious. It had a most powerful support from the audience of the first night; but with every assistance of scenes, dresses, and excellent acting, will probably never be popular."[2])

---

[1]) Robertsons Geschichte liegt nur dem Handlungsverlaufe in St. Johns Drama zu grunde, nicht der Charakteristik (s. o. S. 283).

[2]) Vgl. auch Genest a. a. O. VI, 535 f.

Kemble spielte den Norfolk. Das Stück brachte es 1789 auf nur neun um der Darstellerin Marias willen beifällig aufgenommene[1]) Vorstellungen. (Erstaufführung: Drury Lane Theater, 20. März 1789; am Covent Garden Theater wieder aufgenommen am 13. Jan. 1804.) Dagegen erlebte das Buch im Aufführungsjahr drei Auflagen und wurde später noch einmal in Mrs. Inchbald's Modern Theatre "from the prompt-books of the Theatres Royal" (1811) VIII abgedruckt, was weniger seiner Annehmbarkeit als Lesedrama — stets ein zweifelhafter und hier sogar bestreitbarer Vorzug — zuzuschreiben sein dürfte, als der rege erwachten Teilnahme der Gesellschaft an dem neu beleuchteten Stoff.

Trotz seiner großen Schwächen nimmt das Stück in der Stoffgeschichte eine bedeutsame Stelle ein. Es nähert sich der einen Seite des wesentlichen Gehalts des Stoffes durch Hervorhebung des religiösen Gegensatzes, aber in anderem Sinne als die Ordensschuldramatiker und katholischen Renaissancedichter, ohne Tendenz und konfessionelle Befangenheit, die im spanisch-italienischen Drama und bei Boursault durchklingt. Hier wird der Glaubenszwiespalt als das folgenschwerste Hauptmotiv, neben dem politischen und persönlichen, freimütig vorurteilslos mit einem Ansatz zu künstlerischer, nicht pedantisch gelehrter Objektivität wie bei Kormart, aufgegriffen.

Drei Jahre nach St. Johns Drama veröffentlichte eine Dame aus Gloucestershire, Mrs. Mary Deverell, unter Gönnerschaft der Herzogin Rutland "Mary Queen of Scots. An Historical Tragedy, or Dramatic Poem" (8°. 1792). Die Erfolglosigkeit meiner angestrengten Bemühungen, ein Exemplar dieses Werkes oder auch nur nähere Nachricht über dessen Inhalt zu finden, brauche ich wohl kaum zu bedauern.[2]) Denn die Biogr.

[1]) Vgl. James Boaden, Memoirs of Mrs. Siddons interspersed with anecdotes of authors and actors. London 1893. S. 392. Bemerkenswert ist Boadens Hinweis auf Schiller und sein Wunsch nach "a version of his play that would live; but then it should be no affair of patchwork, no mosaic from Banks and St. John, and scraps collected from 'all simples that have virtue under the moon'; but what the author of the Robbers and Don Carlos has done with the subject apologising in some degree for his freedom as to the facts, and his foreign views of the whole business."

[2]) Gentleman's Magazine LXII part I, Lond. 1792 verzeichnet im Theatrical Register S. 287 unterm 13. Februar 1792 eine Aufführung von

dramatica (III, 25; I part I, 186) fertigt es sehr kurz und vielsagend ab: Of this lady's poetry we subjoin a short, but perhaps sufficient specimen:

"Qu. Mary: Earth's summit of bliss I've long since reach'd:
Now in misery chain'd, each state I retrospect."

Aus diesen beiden Versen läßt sich wenigstens das mit Sicherheit schließen, daß Marias Ende den Inhalt des Stückes bildet. Demnach wäre Mrs. Deverells Drama die letzte Katastrophentragödie aus dem Stoffe vor Schiller. In der praktisch vernünftigen, sozialreformatorischen, auf Besserung der überlieferten erstarrten Gesellschaftsformen bedachten, und daher dem Geschichtlichen wenig zugewandten Aufklärungsepoche mußte auch unser Stoff erklärlicherweise zurücktreten.[1])

So liefert Deutschland fast 100 Jahre hindurch kein Maria Stuartdrama[2]), abgesehen von einigen katholischen Ordensschul- und Volksdramen, die nicht in weitere Kreise drangen. Auf Riemers Doppeldrama folgt erst 1784 das Trauerspiel „Marie Stuart“ des seinerzeit sehr beliebten Verfassers höchst roher, gleichwohl aber tugendlehrende, menschenfreundliche und seelenforschende Tendenz vortäuschender Ritter-, Räuber- und Ge-

"Mary Queen of Scots" (ohne Verfassername wie bei allen andern Stücken auch). Es ist wohl das Stück der Mrs. Deverell. — Genest a. a. O. X, 201 sagt von Mrs. Deverells Stück: a poor play, particularly in point of language.

[1]) Wie unfähig auch die bürgerlich larmoyante Sentimentalität am Ende des 18. Jahrhunderts war, die großen Charaktere des Maria Stuart-Stoffes zu begreifen, beweist eine der Vorbemerkungen zum Neudruck der Tragödie Banks' (s. o. S. 256) 179 f.: "The characters of both these queens seem to be at length clearly understood. Abilities of the first class at that time were the qualifications of both—but a Good Woman would conceive it a profanation to have it said, her heart was not better than either that of the one or the other."

[2]) Bemerkenswert ist die Erwähnung Maria Stuarts in M. v. Collins Umdichtung des Banks-Dykschen „Essex“ I, 3:

„Steigst du mir, Stuart, wieder nun herauf
Und forderst deine Jugend und das Leben
Und ein gerecht Gericht von mir?“

Und III, 2: „Dein Ring war's, Stuart, und du rächest dich.“

Vgl. A. Schneider, Ältere Essexdramen — Laubes Essex; Progr. k. k. Staats-Oberrealschule. Wien 1901. S. 16 (weist S. 18 ff. Beziehungen von Laubes „Essex“ zu Schillers „Maria Stuart“ nach).

spensterromane, Chr. Hnr. Spieß (1755—1799). Gottscheds Lehre und Kunstübung war durch Lessing überwunden. Hatten die Stürmer und Dränger, wirkliche begabte Dichter, eine neue Kunst zum Ziel, so blieben die eigentlichen, mehr der Unterhaltung und dem finanziellen Theaterinteresse als der dramatischen Kunst dienenden Bühnenschriftsteller meist im Banne französischen Einflusses. Das Theaterdrama gab den Vers auf und erlaubte sich zur Erzielung lebhafterer Wirkungen ohne Scheu maßvolle Freiheiten gegen die äußerlichen Einheitsregeln, ohne sich der französischen Manier in Charakteristik und Handlungsmotiven ganz zu entziehen.

Auch Spießens „Marie Stuart“[1]) folgt dem romanischen Gestaltungstypus. Es ist eine Liebes- und Eifersuchtstragödie und bringt keinen wesentlich neuen Zug in die dramatische Formung des Stoffes. Nur bei flüchtigem Zusehen erscheint die für den Handlungsverlauf wichtige, aber ungeschichtliche und wenig glücklich erfundene Rolle des Douglas als eine Erweiterung des dramatischen Triebwerks. Marias Retter aus Lochleven wird von Spieß als junger Mann voll glühender Leidenschaft für die Schottenkönigin dargestellt, nicht als ihr kindlich anhänglicher Liebling und Page. Ihm wird die Bittgesandtschaft an Elisabeth anvertraut, während Herries gegen die geschichtliche und dramatische Überlieferung zurückbleibt und die harrende Maria tröstet. Die Dienste, die Douglas der schönen Königin

---

[1]) Marie Stuart. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Von C. H. Spieß. Aufgeführt im k. k. National-Hoftheater. WIEN, bei Joseph Edlen von Kurzbek. 1784. 8°. 120 S. [Kgl. Bibl. Berlin, Sammelband Yp 5067 in 8°.] — Auch in der Sammlung „Kaiserl. Königl. National-Hoftheater, 6. u. 7. Bd. 1785. 8°. Wien, bei v. Kurzbeck“ (besteht aus 10 Stücken, an 3. Stelle „Marie Stuart“, jedes mit eigner Seitenzählung; nur das Sammeltitelblatt ist dazu gedruckt). — Chrn. Hnr. Spieß, Theatralische Werke, Prag und Leipzig [Frankfurt u. Leipzig (Prag)]. [Prag, Neureutter (Hinrichs Lpz. in Commission)] 1793: darin als 1. Stück „Marie Stuart“. Den Erscheinungsort geben Goedeke V, 506/9, die Bücherlexika von Heinsius und Kayser u. a. verschieden an. — Vgl. Const. v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, Wien 1878, 36. Teil, S. 156 ff. Hnr. Kurz, Gesch. d. deutschen Lit. Leipz. 1859, III, 380, 510. — Allg. deutsche Biogr. 35. S. 177 f. O. Teuber a. a. O. II, 59 ff. — Rassmann, Literar. Handwörterbuch der verstorbenen deutschen Dichter, Leipz. 1826, S. 425 ff.

geleistet hat, und ihre Herablassung haben seine scheue Liebe kühner gemacht; er fordert mit ungestüm beschwörender Zudringlichkeit (I, 7) Gegenliebe. Die Zurückweisung seines besinnungslosen Verlangens macht ihn rasend, er hält sich betrogen und hintergangen und sinnt Rache gegen den Nebenbuhler Norfolk. Als dieser selbst ahnungslos ihm Gewißheit gibt, daß Maria ihr Herz schon verschenkt hat, schlägt seine rasende Liebe zu ihr in Haß um, und er verrät den Rettungsplan Norfolks an die schurkischen Diplomaten Murray und Mildmay, der als englischer Kanzler figuriert. Denn in seiner blinden Wut läßt er sich von Murray leicht zur Ehrlosigkeit überlisten und gibt schriftlich in rechtsgültiger Form ein falsches Zeugnis wider Maria. Den Intriganten ist es nun ein leichtes, dem rachgierigen Toren einen Widerruf unmöglich zu machen. So endet Douglas in Reue und Verzweiflung durch Mord auf der Flucht nach Schottland, wo er auf Mildmays tückischen Rat Gegenbeweise für Marias Unschuld aufbringen wollte. Der Kanzler hat ihm zwei seiner Diener mitgegeben und spottet, drei Stunden von London sei ein schattiges Wäldchen, ein recht romantischer Ort, zum Grabmal eines betrogenen Liebhabers trefflich geeignet (IV, 1). Die recht schwache und grobe Rolle des Douglas ist nur eine Variation des Typus des abgewiesenen rachsüchtigen Liebhabers, den aus altem theatralischem Vorrat auch Tronchin als Leicester einführt. Douglas übernimmt aber zugleich noch die dramatische Aufgabe der meineidigen Sekretäre Marias.

Sein Racheentschluß als erregendes Moment (I, 8), sein entscheidender Einfluß auf den Umschwung der Handlung läßt die Flachheit in der Auffassung des Stoffes, den seichten Gehalt des Stückes schon deutlich genug erkennen. Wie in den schlechten französischen und italienischen Dramen erwächst die Tragik keineswegs notwendig aus dem politischen und religiösen Gegensatz, an den Spieß kaum gedacht hat, sondern nur aus der willkürlichen, gemeinen Intrige der bekannten Bösewichte Murray und des noch schurkischeren Walter Mildmay, der kein neuer Charakter, nur ein anderer Name ist (s. oben S. 97). Für beide ist Marias Tod von vornherein um jeden Preis beschlossene Sache. Jeder Ungewißheit über ihren Plan und Charakter überheben uns die Ehrenmänner sogleich bei ihrer ersten Zusammenkunft; dadurch wird aber auch unsere Spannung auf den ferneren

Verlauf der Handlung bedenklich herabgeschraubt. Murray spielt den Empörten, als Mildmay leichthin das Kästchen mit den Briefen, das man Bothwells Boten abgenommen haben „soll“, erwähnt. Doch der Kanzler bleibt gelassen:

„Oder abnahm! Gleichviel! Sind die Briefe authentisch, um so besser, sind sie falsch, auch gut! Sie beweisen doch, was sie beweisen sollen . . . Sie befördern meinen Plan und ich den Ihrigen. Sey er gerecht oder nicht, gilt wohl beyden gleich. Mit engen Gewissen und offnen Herzen, mein lieber Graf, kommt man bey Hofe nicht weit. Wem sich ein Glück anbietet, der muß es annehmen, und ist's nicht eins, ob man auf einen graden oder Seitenweg danach ausgeht? Der letztere führt oft geschwinder, und die den geraden giengen, kommen zu spät. Sehen Sie, lieber Graf, das ist meine Denkungsart, nach der Sie mich ohne Gefahr zu laufen, behandeln können.“

Solcher Treuherzigkeit kann Murray nicht widerstehen; er vertraut dem seiner Freundschaft würdigen Kumpan, die Briefe seien in der Tat von seinen Sekretären gefälscht, und liefert sich so dem schlaueren Schurken, der seine Person und seinen Vorteil für alle Möglichkeiten vorschauend und vorbauend zu sichern weiß, in die Hand. Ehrgeiz und Habsucht sind die einzigen Beweggründe dieser widerlichen höfischen Gauner, die ihr Tun vor sich selbst als patriotische Pflichterfüllung und gerechte Rache für angeblich persönlich von Maria erlittene Unbill dreist beschönigen (IV, 1) und in niedriger Verworfenheit leicht Verachtung und Schmähung hinnehmen, wenn nur der Beleidiger zur Förderung ihrer Pläne auszunutzen ist (III, 1, 2).

Mildmay klagt vor der „erhabenen, menschenfreundlichen, gerechten“ Elisabeth in scharfem und überzeugtem Tone Maria als eines Thrones unwürdige Gattenmörderin und gefährliche Feindin an und erschüttert die Königin in ihrem mild nachsichtigen Urteil über die Schutzflehende und in ihrem Entschluß der Unglücklichen zu helfen (II, 2). Ähnlich wie bei Banks wandelt sich unmittelbar vor der Begegnung der beiden Königinnen Elisabeths Wohlwollen in mißtrauische Vorsicht; sie will sich „durch ein zu gutes Herz nicht irreführen lassen.“ Dieser Monolog Elisabeths zeigt besonders deutlich den großen Unterschied in der Charakteristik zwischen Banks und Spieß. Dieser dämpft jede heftige Erregung herab, jener läßt ihr natürlichen freien Lauf; dieser biegt jeden Gefühlsausbruch, jede Verletzung

des persönlichen Empfindens ab zu steifer Bedächtigkeit, seichter Sentimentalität oder einer unerträglich wohlerzogenen höflichen Nachgibigkeit; jener gibt seinen Charakteren die bestrickende Beredsamkeit tiefer Gefühlsweichheit, die echte Heftigkeit der Kränkung und Gereiztheit. Der Ausdruck der seelischen Vorgänge bei Banks steht unvergleichlich höher als die niedrig platte Höflichkeit und philiströse Zurückhaltung der Königinnen bei Spieß. Elisabeth dankt bei der Nachricht von Marias umjubeltem (= Banks) Einzug dem Schicksal, daß es ihr Gelegenheit gebe, diese gepriesene Schönheit bewundern zu können, und fragt, ob Maria wirklich so schön sei, ob sie selbst nicht zu viel wage, wenn sie sich in Gegenwart ihres Hofes mit ihr zum Vergleich stelle. Wie platt! wie zahm! wie niedrig! Zum Überfluß rechtfertigt Spieß diese unerträgliche Seichtigkeit noch in einer Anmerkung, deren banausenhafte Plumpheit sehr bezeichnend ist: „Kenner der Geschichte werden mich nicht tadeln, wenn ich Elisabethen so fragen lasse. Ihre Eitelkeit ging so weit, daß sie einst ihren Gesandten fragte: Ob Maria ebenso schöne Haare habe, wie sie? So gut Klavier spielte? (!!) So groß sey? &c.“ Auch die Begegnungsszene selbst glaubt er in einer Fußnote verteidigen zu müssen: „Nach der Geschichte kommen die beiden Königinnen nie zusammen. Kenner mögen entscheiden, ob ich — indem ich diesen Fehler offenherzig gestehe — die Freyheit eines Dichters gemißbraucht habe.“

Spieß beweist in diesem Auftritt, daß er überhaupt kein Dichter ist. Auf niemanden werden die artigen Puppen ohne Lebenswärme, die er als königliche Gegnerinnen ausgibt, tiefen Eindruck machen.

Elisabeth bittet Maria nach ihrer trocken redseligen Rechtfertigung, es ihr nicht zu verargen, wenn sie ihren gewissen Entschluß erst nach der — am besten sogleich anzustellenden — Untersuchung fasse. Als Maria auf die herabwürdigende Unannehmlichkeit hinweist, als Königin sich vor Rebellen, die am Hof einer Verbündeten freundlich aufgenommen seien, zu verteidigen, erbittet Norfolk voll Eifer für sich die Abfertigung der Gesandten. Da wendet sich Elisabeth leise zu Mildmay: „Seht, seht! wie die Macht ihrer Schönheit, und ihrer Thränen würken. Norfolk, der unempfindliche Norfolk huldigt schon ihren Reizen,

was werden die andern nicht thun? Zwey Tage an meinem Hofe, und ich wäre nicht mehr Königin." Sie heißt Norfolk schweigen. „Wie? wenn ich diesen Leuten, die ich geehrt wissen will, mein Wort gegeben, wenn ich's über mich genommen habe, ihnen bey Schottlands Königin eine Audienz auszuwürken?" Dazu müsse er schweigen, erwidert Norfolk, wenn er es auch nicht für billig und recht halten könne.

Im Grunde, meint Elisabeth, habe das, was Maria so betrübe, auch sein Gutes und werde ihr Sicherheit und Ruhe in Schottland verschaffen; denn eine Rebellion so zu dämpfen, daß sie ganz ersticke, brauche man Einsicht in die Triebfedern derselben. Maria unterwirft sich dieser edlen Absicht und erwartet die Gesandten mit Vergnügen, denn sich in den Augen seiner Freunde angeklagt wissen und Abstand nehmen, sich zu verteidigen, errege Verdacht. Da bringt Murray eine Bittschrift des schottischen Parlaments und die Beweisstücke gegen Maria vor. Elisabeth liest sie und ruft aus: „Marie! ist's möglich, Sie konnten Ihren Gemahl, den guten Heinrich ermorden lassen?" — Hundert Jahre früher war Riemers schulmeisterliche Pedanterie nicht alberner im Ausdruck. — Maria liest selbst die Briefe mit Schrecken und Erstaunen. Umsonst ereifert sich nun Herries, die Ankläger selbst der Maria vorgeworfenen Verbrechen zu zeihen, und Norfolk will wütend mit dem Schwert in die triumphierenden Gesichter der Verleumder dreinschlagen. Elisabeth gebietet ihm entrüstet Schweigen; sie will zu ihrer eigenen Beruhigung die „so scheinbare Anklage nicht als wahr annehmen", aber die Beweisstücke auf einem ihrer Schlösser außerhalb Londons prüfen lassen. Maria verweigert ihre Zustimmung; sie will keine Hilfe durch eine Erniedrigung erkaufen, die einer Königin und — zu dieser Erklärung sei sie nun genötigt — der Erbin des englischen Thrones unwürdig sei. Elisabeth erwidert empört, sie allein habe ihren Nachfolger zu bestimmen. Sie droht den Schotten Strafe, wenn sich die Anklage als falsch erwiese, versichert sie aber ihrer Gnade, wenn Marias Unwürdigkeit bestätigt würde. Der Großadmiral Norfolk wird verwarnt, nicht ohne ausdrücklichen Befehl zur Flotte zu gehen, die er ohne Elisabeths Wissen zu Marias Flucht und Wiedereinsetzung bereit hält.

Diese beiden Szenen sind offenbar ein kläglich mißlungener,

verwischter Abklatsch aus Banks. Die erste hat keine, die zweite geringe und gezwungene dramatische Bewegung; die Charaktere sind elend verflacht. Überhaupt sind beide Königinnen nach ihrem Charakter und Verhältnis zueinander, ebenso Norfolk sichtlich aus Banks' Drama entnommen. Vgl. z. B. Elisabeths quälende Reue über ihre Nachgibigkeit gegen die Ankläger Marias (Spieß IV, 3, Monolog im „Königlichen Kabinett") mit Banks V, 2. Elisabeth wird durch Herries Bitten, als Mildmay das Urteil bringt, zu Tränen gerührt und begnadigt in dieser weichen Stimmung Norfolk; Gnade zu üben sei eine Wollust, sagt sie dem betroffenen Kanzler. Vergeblich betont dieser das auf Maria abzielende neue Staatsgesetz gegen Hochverräter. Elisabeth weist bestürzt auf die Heiligkeit einer königlichen Person; fern sei es ihr, Marias Tod zu heischen, obzwar diese sie oft gekränkt, stets nach ihrem Thron getrachtet habe und nur durch Schwachheit und Unvermögen an der Ausführung ihres Vorhabens gehindert worden sei. Elisabeth liebt „treue Untertanen, aber verehrt auch gute und mitleidige Herzen"; das Parlament solle nach seiner Pflicht, aber auch menschlich handeln, und sie will strenge Rechenschaft von dem fordern, der Marias Blut vergießen könne. Auf und ab gehend, sagt sie für sich: „Oft wünschte ich diesen Stein des Anstoßes aus dem Wege, und itzt, da es mich nur einen Federzug kostet, ihn auf immer zu vernichten, bin ich's nicht vermögend" (IV, 6). Die Entdeckung einer Verschwörung aber stählt und verhärtet sie; empört über das undankbare, elende Volk (= Banks), das um den Tower „Vivat der schönen Marie!" ruft, verlangt sie das Urteil, zweifelt jedoch sogleich wieder an Marias Schuld: „Es war ihre Hand! Und was zweifle ich noch! will sie mich doch auch ermorden! (setzt die Feder an, sehr gerührt). Sie ist Königinn — (weinend). Mir nahe verwandt, meine Blutsfreundinn! (standhaft) aber eine Mörderinn! (unterschreibt)." Das Urteil über solchen Stil wird sich jeder Leser von einigem guten Geschmack selbst bilden. — Elisabeth gibt das Urteil Mildmay; wenn er es Maria vorlese, solle er ihr erzählen, welche Marter es ihr gekostet, wie sehr sie ihr Undank geschmerzt, und daß sie es mit ihren Tränen benetzt habe. Sie selbst vermag das Urteil nicht zu siegeln und überläßt das Mildmay. Seiner Frage, wann die Hinrichtung zu vollstrecken sei, entgegnet sie: „Wenn

ihr mein Herz fragt: Nie! wenn ihr die Königinn fragt, so wird euch das Parlament antworten. Ich will bis dahin niemanden sehen. Verdoppelt die Wachen, denn Elisabeth ist vor ihren Unterthanen nicht sicher!" Als man Norfolk hereinführt, „liest man die ganze Szene hindurch in Elisabeths Betragen Traurigkeit, welche nur Norfolks Betragen in Zorn verwandelt." Als der Herzog, der wie bei Banks in unerschütterlicher Liebe für Maria bittet und bei der Mitteilung ihres besiegelten Schicksals den Tod ersehnt, aber vor der Schande der Hinrichtung schaudernd, sich ersticht, beklagt sie den Verlust des Trefflichen; doch die ihr ihn geraubt, soll dafür büßen.

Norfolk und Maria sind, mit Banks' Gestalten verglichen, ebenso blaß und schlaff als Elisabeth. Als die Schottenkönigin hört, Norfolk werde zu ihrer Bewillkommnung geschickt (I, 3), fragt sie schnell, ob das der einstige Gesandte an ihrem Hofe sei, und als Douglas bejaht, es sei der schweigsame Feind aller Komplimente, den sie immer den trockenen Engländer genannt hätten, ruft sie verwirrt aus: „O mein Herz — Nicht — . . . er war ein sehr schöner Mann! Elisabeth schrieb mir damals: Ich schicke Euch den schönsten Mann meines Landes! Sein trockenes redliches Wesen hat mich oft in den Stunden der Melancholie unterhalten. Ich freue mich recht auf die Ankunft dieses Mannes! Wißt Ihr es noch, Mylord, wie wir im Thiergarten spazieren giengen, und als er so melancholisch daher wandelte, wir in ihn drangen zu sagen, was ihn quäle? Wie er gegen mich auffuhr und sagte: Wahrlich, wären Sie keine Königin, Sie müßten mein Weib werden . . ." und so geht es in diesem unerträglichen, widerlichen Ton weiter. Der empfindsame Schwärmer vergißt im Anblick Marias seine vorbereitete wohlgesetzte Rede, gerät aber bald in Verzückung und Wut gegen ihre Feinde. In geheimer (albern motivierter) Audienz schlägt er Maria in Elisabeths Auftrag eine neue „anständigere" Heirat (als mit Bothwell) vor, und Maria erkennt diesen Rat als billig an: Die Last der Regierung falle ihr schwer und sie hätte auch noch keinen vergnügten Tag in ihrer Regierung erlebt; aber sie habe die Last solcher Staatsverbindung an ihrem ersten Gemahl gefühlt; müßte sie wieder dem Gatten als Königin untertan sein, so sei ihr die erste beste Hütte lieber als der Thron. Norfolk gerät wieder in Schwärmerei über den Eindruck, den Marias

Erscheinung auf ihn gemacht hat. Als ihn Maria zärtlich und forschend ansieht, fällt er auf die Knie nieder, um Verzeihung bittend: ach, dieser Blick bringe ihn ganz zurück. „Daß Ihr doch all meine Worte und nun gar meine Blicke unrecht versteht!“ erwidert Maria; „auch einer Königin kann's nicht gleichgültig seyn, zu hören, daß sie in dem Herzen eines tapfern Mannes thront, und selbst Maria rechnet es sich für einen Triumph, von dem großen Norfolk geliebt zu werden. Steht auf, Herzog, ich fühl's zu lebhaft, daß ihr mir in dieser Stellung gefährlich seyd (gibt ihm die Hand zum Kuß).“ Darauf Maria allein: „Bin ich nicht recht undankbar, will der Königinn, die mir ihre Macht leiht, ihre Stütze rauben, will vielleicht eine noch grössere Thorheit begehen; aber man sehe die Gestalt dieses Mannes, höre seine warme Liebe, und tadle mich dann noch.“ Die Uneigennützigkeit seiner Neigung beeifert sich Norfolk zu beweisen (III, 4), indem er eine schriftliche Verpflichtung Marias, im Falle ihrer Wiedereinsetzung mit ihm den Thron zu teilen, zerreißt. Als Maria (V, 2) Norfolks Ende erfährt, ist ihr die einzige zur Vorbereitung auf den Tod gewährte Stunde noch zu lang. Sie bittet Mildmay, Elisabeth mitzuteilen, daß sie dem Verschwörer (Sir Lutton)[1]) seinen Anschlag verwiesen habe. Nach dem in allen Einzelheiten typischen Abschied von ihrer Dienerschaft geht sie verschleiert, um ihr Antlitz nicht dem gaffenden Pöbel preiszugeben, zum Schafott. Die beiden Schlußszenen zeigen „Einen ganz schwarz gemalten Saal, rechts im dritten Flügel, eine drei Staffel hohe Bühne, die sich bis hinaus erstreckt, ebenfalls schwarz überzogen. Auf dieser Bühne an der Szene zwei Türen, die auf die Altane führen. Auf der Bühne steht ein Stuhl.“ — Maria verzeiht ihren Feinden, nimmt nochmals Abschied, schaut zum Altan hinaus und prallt mit dem Ausruf zurück: „Welch' entsetzliche Menge Volks! Kanzler, ich sterbe unschuldig, so wahr Gott mit mir ist!“ Ein Offizier kommt vom Altan herein: das Volk rufe „entsetzlich“ um Gnade. Doch Mildmay bleibt allen Bedenken und Bitten gegenüber kalt ablehnend. „Maria wird hinausgeführt, eine traurige kleine Stille,

---

[1]) Ich durchsuchte zahlreiche geschichtliche Werke vergeblich nach diesem sonderbaren Vertreter Babingtons. Überhaupt ist eine bestimmte Quelle für das Stück kaum festzustellen.

man hört einen Schlag — und drei Schläge mit der Glocke; alles erschrickt aufs heftigste; die Bedienten, denen man den Zutritt verwehrt hat, drängen sich weinend hinauf. Mildmay steigt vom Schafott herunter, faßt Murray bei der Hand: „Freund! Wir haben gesiegt. Kommen Sie zur Königin!"

Dieser greulich gruselige Schluß ist eines Spieß würdig. Unbegreiflich scheint es uns heut, wie man durch die Erstaufführung von Spieß' Drama am königlichen Nationaltheater in Berlin den Geburtstag einer Prinzessin (Friederike, 7. V. 1787) feiern konnte.[1]) Flecks vortreffliches Spiel als Norfolk machte das Stück überhaupt erst genießbar; es gefiel aber im ganzen dem größeren Publikum durchaus nicht, besonders des grellen und düsteren Schlusses wegen.

Im ganzen Stück fesselt kein einziger Konflikt echter und tiefer Leidenschaften, spannt kein notwendig zu dramatischer Bewegung und tragischer Entladung drängender Widerspruch ideeller Verhältnisse. Der Gegensatz zwischen beiden Königinnen wird fast ausschließlich rein persönlich in äußerster Flachheit gefaßt. Sämtliche Charaktere geben sich einfältig steif. Am bösesten verzeichnet ist die Titelheldin, eine Karikatur ihres Vorbildes in Banks' Drama. Sie ist im ersten Akt eine läppische, verliebte Kokette, im übrigen ein armselig schwaches Alltagsweib; und man muß über sie mit Elisabeth (II, 2) urteilen, sie habe oft wie ein verliebtes Weib, selten wie eine Königin gehandelt. Sie hat keine dramatische Bedeutung, keine tragische Eigenschaft. Wendet sich ihr doch etwas matte Teilnahme zu,

---

[1]) Fräulein Döbbelin, die Vertreterin der Titelrolle, sprach den Prolog. Das Stück war eins der ersten, die für das Nationaltheater angenommen und einstudiert wurden. Es erlebte dort nach L. H. Fischer, Aus Berlins Vergangenheit, 1891, S. 192 ff. bis zum 15. Juli 1789 fünfzehn Aufführungen. Es wurde jedoch noch am 5. X. 1790 und wahrscheinlich weiterhin öfter gespielt. — Auch am Münchener Hof- und Nationaltheater (unter Leitung des Grafen Seeau 1778—1799) kam es Aug. 1792, Okt. 1793, Juli 1795 zur Aufführung (vgl. Grandaur, Chronik des Hof- u. National-Theaters in München 1878, S. 223, P. Legband, Münchener Bühne u. Lit. im 18. Jahrhundert. München 1904). — Dezember 1791 Erstaufführung am Mannheimer Theater (vgl. Koffka, Iffland und Dalberg, Lpz. 1865, S. 195). In Leipzig wurde das Stück (zum erstenmale?) am 25. März 1788 von der Privilegierten deutschen Gesellschaft gegeben; vgl. Blümner, Gesch. des Theaters in Leipzig, 1818.

so geschieht das weniger um ihrer selbst willen, als aus — halbironischer — Entrüstung des Zuschauers über die Bosheit des eigentlichen Gegenspiels, dessen Ausdehnung wie bei Boursault übermäßig ist.

Die Handlung ist folgendermaßen gegliedert: I. Spiel. Ein Saal im Schloß Carlisle. (1.—3.): Douglas' Botschaft von Elisabeth; (4—6) Norfolks und (7. 8.) Douglas' Liebeserklärung. II. Spiel vorwiegend. Königlicher Palast zu London. (1.—4.) Murray-Mildmay-Intrige und Anklage gegen Maria. (5. 6.) Königinnenbegegnung. (7.—16.) Verabredung des Fluchtplans. III. Gegenspiel vorherrschend. Vorsaal im königlichen Schloß (1.—3.) Douglas' Verrat. (4. 5.) Zimmer Marias. Vereitelung der Flucht. IV. Gegenspiel. Zimmer im Tower. (1. 2.) Murray-Mildmay-Intrige. (3.) Königl. Kabinett. Elisabeths Entschluß. V. Katastrophe. (1.—7.) Zimmer im Tower. (8. 9.) Hinrichtungssaal.

Über die Schwäche und Öde des Inhalts wird man beim ersten Lesen leicht durch eine gewisse Routine der äußeren Technik getäuscht, durch grobe Steigerung der innerlich schlaffen, echter dramatischer Motive entbehrenden Handlung zu grellen Effekten. Es ist anziehend zu bemerken, wie Höhe und Umschwung in Spieß' Drama genau mit Diamantes theatralischem Motiv übereinstimmt: Die zur Flucht bereiten Liebenden werden von Elisabeth überrascht. Derselbe Zug findet sich bei Boursault, den Spieß wohl gekannt haben könnte. Beide Stücke, das deutsche und französische, sind gleich schlecht, ähnlich in Inhalt und Auffassung des Stoffes und doch grundverschieden; stieß dort die unerträgliche Starrheit der Konvention ab, so ekelt uns hier die wässerige Schlaffheit und Empfindelei an.

Die Annahme, daß Spieß auch Diamantes Drama gekannt hat, wäre nicht als Verstiegenheit zurückzuweisen. Die Situation seines ersten Aktes gleicht auffällig bis auf Einzelzüge der ersten Jornada des spanischen Dramas, von dem ich ein einziges Exemplar in Wien fand. Nun war Spieß lange Schauspieler und Theaterdichter bei der Wahrschen Wandertruppe in Prag und brachte sein Leben vorwiegend in österreichischen Landen zu, deren dauernde Beziehungen zur spanischen Literatur mit in Anschlag zu setzen sind.

Zum Schluß noch die Kritik über die Wiener Erstaufführung (12. IV. 1784) in der „Literatur- und Theaterzeitung“ 1784,

S. 119, die beweist, daß Spieß' gänzlich poesieloses Stück schon von seinen Zeitgenossen gering bewertet wurde: „Das Publikum nahm dieses mittelmäßige Produkt nach Verdienst auf. Sich an diesen Stoff zu wagen, ist ein kühner Gedanke eines Autors, dem es sowohl an Sprache als an Erfindung fehlt. Mariens Köpfung, die das Trauerspiel endigt, hat das Publikum ungemein revoltiert . . . Die Königinnen sprechen nicht selten sehr niedrig; Herzog Norfolk ist ein Großsprecher, eine verunglückte Kopie des Grafen Essex; Douglas ist ein Unsinniger, der überdieß noch unsinniger, und so gemein gespielt ward, daß man es Marien nicht verdachte, wenn sie kein Behagen an dem Herren fand; Lord Herries ist ein Schulmeister; Sir Walter, ein niedriger Bösewicht, und zugleich eine Art von Spaßmacher . . . Man hat bei der zweiten Vorstellung (die lauteren Beifall fand), viel abgekürzt; wäre das bei der ersten geschehen, und Norfolk durch Herrn Schröder und Douglas durch Herrn Brockmann gespielt worden, so wäre das Schicksal des Trauerspiels nicht so traurig gewesen; aber ein schlechtes Stück größtentheils schlecht gespielt —!"

VII. Schiller.

> „Ich habe mir eigentlich ein eigenes Drama nach meinem Talente gebildet, welches mir eine gewisse Excellence darin gibt, eben weil es mein eigen ist."
>
> (Schiller an Körner 25. Febr. 1789.)

Im Oktober 1783 wies das Mannheimer Nationaltheater, in dessen Verband Friedrich Schiller[1]) am 1. September als Theater-

---

[1]) Nach Prüfung der umfangreichen Literatur über Schillers Drama wählte ich folgende Werke zu eingehendem Studium aus:. Bellermann, Schillers Dramen, 1905. — Calvin Thomas, Life and Works of Friedrich Schiller, New York, 1901. — Weitbrecht, Schiller in seinen Dramen, 1897. — J. Burggraf, Schillers Frauengestalten, 1900. — R. Petsch, Freiheit und Notwendigkeit in Schillers Dramen, 1905. — Sierke, Kritische Streifzüge, 1881. — Fielitz, Studien zu Schillers Dramen, 1876. — A. Kuhn, Schillers Geistesgang, 1863. — M. Lex, Die Idee im Drama bei Goethe, Schiller, Grillparzer, Kleist, 1904. — Düntzer, Erläuterungen zu den

dichter eingetreten war, das von Spieß zur Aufführung ein-

deutschen Klassikern, 48. 49. Bdchen, 1892. — Bulthaupt, Dramaturgie des Schauspiels, 1902. — Die vortrefflichen Einleitungen und Anmerkungen Petersens zu „Maria Stuart“ im VI. Bande der Säkular-Ausgabe, Schillers Sämtliche Werke, Stuttgart und Berlin [1905], O. Walzels zu den Philosophischen Schriften (Bd. XI) und Festers zu den Historischen Schriften (Bd. XIII). — E. Kühnemann, Schiller, 1905. — Hiecke, Studien über Maria Stuart: Herrigs Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen VII.

Die eben erschienene Schrift „Schillers Maria Stuart in ihrem Verhältnis zur Geschichte“ von Aloysia Cüppers, Münster i. W., 1906, ist unbedeutend. Zu gewagte Hypothesen scheint meines Erachtens nach der Anzeige in der Vossischen Zeitung 9. III. 1907, 2. Beilage, A. Kennel (Burleigh, Shrewsbury und Leicester in Schillers „Maria Stuart“, Progr. Speyer, 30 S.) aufzustellen. — Die von R. M. Werner (Studien z. vgl. Litgesch. V, Ergänzungsheft S. 60 ff.) vermutete Beziehung von Schillers „Maria Stuart“ zu Gryphius' „Katharina von Georgien“ scheint mir ausgeschlossen und durch Haugwitz' Drama (vgl. oben S. 168 ff.) widerlegt. Stofflichen Ähnlichkeiten, die jedes Maria Stuart-Drama auch mit jedem Jane Gray- (Wieland, vgl. Kochs Ztschr. f. vergl. Litgesch. X. 426), Katharina Howard- u. ä. Drama aufweist, können nur in den seltensten Fällen als äußerst schwache Argumente für Einflüsse und Nachwirkungen gelten. Einige Wahrscheinlichkeit haben manche der von O. Warnatsch (Stud. z. vgl. Litgesch. a. a. O. S. 180 ff.) dargelegten Anklänge an Racines „Britannicus“. — Es wäre immerhin möglich, daß Schiller außer der „Maria Stuart“ von Spieß auch noch die Dramen von Banks und St. John durch Vermittelung der in Weimar wohnenden Engländer Charles Gore oder Mellish (des ersten Übersetzers seiner „Maria Stuart“) kennen gelernt hat. Weniger wahrscheinlich ist, daß er Tronchins Stück in die Hand bekam. Die Rezension der Schillerschen Tragödie in den „Göttinger Anzeigen von gelehrten Sachen“ (1801, 8. VI., s. Braun, Schiller und Goethe im Urtheile ihrer Zeitgenossen I. Abteilg. III. Bd. 1882, S. 90) sagt schon mit vollem Recht: „Von einem so großen Genie wie Herr S., läßt sich schon im voraus erwarten, daß er denen, die vor ihm dasselbige Sujet bearbeiteten, eben nichts verdankt.“ — Zu Banks s. Körner an Schiller 9. Juli 1800 [Schillers Briefwechsel mit K., hrsg. v. K. Goedeke. 2. Aufl. 1874, S. 350 (IV, 180]. Nach einer mündlichen Äußerung Schillers sollten im fünften Akt seiner Tragödie noch zwei junge Gräfinnen Douglas vorkommen; das erinnert an St. John. (Vgl. Düntzer, S. 22 und 126; Säk.-Aus. VI, 369.) Er ließ aber dies Motiv, das die Gefahr allzu breiter und schwächlicher Rührseligkeit in sich barg, wie das poetisch kaum zu verwertende Verhältnis Marias zu ihrem Sohne (vgl. z. B. das Neuburg-Eichstätter Jesuitendrama!) gänzlich fallen (nur V. 700 wird Jakob erwähnt), um Maria im Tode gänzlich zu isolieren. (Vgl. noch Fielitz, S. 119.) — Alle Ähnlichkeiten mit Tronchin sind nach meiner Überzeugung zufällig; gerade das in Schillers Drama überaus wesentliche Verhältnis Marias zu Leicester steht zu Tronchins

gereichte Trauerspiel „Maria Stuart“ ab.[1]) Da der Verfasser der „Räuber“ und des „Fiesko“ dem Ausschuß der Bühnenmitglieder angehörte, in dessen Sitzungen unter anderm über die Annahme oder Ablehnung neuer Bühnenwerke verhandelt wurde, darf man wohl annehmen, daß ihm das minderwertige Stück zur Kenntnis kam. Eine Äußerung Schillers darüber liegt nicht vor. Schon Ende September hatte ihn eine Aufführung des „General Schlenzheim und seine Familie“ das bescheidene dramatische Talent des Räuberromanschriftstellers richtig einschätzen gelehrt.[2]) Immerhin mußte dessen „Maria Stuart“ gerade damals Schiller besonders anziehen, da er selbst erst noch im März 1783 den vier Monate lang ernstlich erwogenen Plan einer dramatischen Behandlung desselben Stoffes zugunsten des „Don Carlos“ aufgegeben hatte.[3]) Doch dürfte dem überlegenen Geiste die schwächliche Ausführung seines Gedankens durch Spieß schal und keiner näheren Beachtung wert erschienen sein. Den Stoff selbst aber verlor Schiller nicht aus den Augen. Ende März 1788 schickt er Lotte von Lengefeld eine von ihr gewünschte Geschichte von Schottland (wohl Robertson in Mittelstedts [1762] Übersetzung) mit der seine dauernde Teilnahme für den Gegenstand verratenden Äußerung: „Lassen Sie sich das Leiden der armen Königin zu Herzen gehen.“

Aber erst am Ende des folgenden Jahrzehntes, im April 1799, gewinnt Schiller wieder großen Glauben an diesen Stoff, „der unstreitig sehr viele dankbare Seiten hat.“ Zwar zogen ihn nach der Vollendung des Wallenstein „Neigung und Bedürfnis zu einem frei phantasierten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff“, wie er an

---

Motiven in geradem Gegensatz. (Vgl. übrigens Schillers Urteil über die französ. Tragödie überhaupt, als er „Maria Stuart“ begann: an Goethe. 31. V. 1799.)

[1]) Vgl. Martersteig, Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg. Mannheim 1890.

[2]) Fritz Jonas, Schillers Briefe, Krit. Gesamtausg. I, 157.

[3]) Jonas: I, 85, 99, 101f., 107. — Vielleicht war es zunächst überhaupt das Thema der Hinrichtung einer königlichen Person, was Schiller nach dem Abschluß des Fiesko lockte. Denn er wünschte von Reinwald (9. XII. 1782) ausdrücklich D. Humes Geschichte Karls I. von England neben Geschichtswerken über Maria Stuart, von denen er den „herrlichen“ Camden, Robertson und wohl noch andere eifrig studierte.

Goethe schreibt (19. III. 1799), „denn Soldaten, Helden und Herrscher hätte er vor jetzt satt.“ Wie er aber schon vor Jahren geglaubt hatte, daß der „Imhof“, ein Stoff von freier Erfindung, statt der geschichtlichen, gleichzeitig erwogenen Tragödie Maria Stuart „auf dem Brett bleiben würde“, und schließlich doch zur Geschichte des Don Carlos griff, so mußte Schiller auch jetzt der Notwendigkeit seines Genius, der in historischen Studien erworbenen, unverleugbar festen und bestimmten Richtung seines Geistes folgen. Die Abneigung gegen dichterische Behandlung weiter politischer Stoffe war nur der Ausdruck einer augenblicklichen Stimmung, die ihn nicht dauernd von seiner am 5. I. 1798 an Goethe mitgeteilten Überzeugung abbringen konnte, daß frei erfundene Stoffe seine Klippe sein würden, und daß er es sich gesagt sein lassen wolle, keine anderen als historische Stoffe zu wählen, denn es sei eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisieren als das Ideale zu realisieren, und letzteres sei eigentlich der Fall bei freien Fiktionen. Wie er aus der Philosophie Klärung seiner ästhetischen Begriffe zog, so aus der Geschichte, die er selbst „das Magazin seiner Phantasie“ nannte, Bereicherung seiner Erfahrung. Aus den Studien zur Don Carlos-Tragödie, in der er den Repräsentanten der historischen Idee der Gegenreformation gezeichnet hatte, war er in die allgemeine Geschichte des von jener Tendenz beherrschten Zeitalters hineingekommen. Die historischen Schriften über den Dreißigjährigen Krieg und den Abfall der Niederlande entstammen inneren Forderungen und Strebungen seines künstlerischen Idealismus, sind nicht bloß unter zufälligem Erwerbszwange unternommene Nebenarbeit. Die tiefe Beschäftigung mit dem wild bewegten Zeitalter der Gegenreformation führt ihn schließlich auf den dritten großen Schauplatz dieser Kampfesepoche, zur tragischen Katastrophe der katholischen Schottenkönigin im protestantischen England.

Den Geschichtsphilosophen Schiller mußte an dem weiten Stoff, den die Lebensschicksale der Maria Stuart darbieten, vor allem die von der unerbittlichen Logik der Geschichte unabänderlich heraufbeschworene letzte Situation anziehen, die Jahre der Gefangenschaft der Schottenkönigin, in denen die politisch-konfessionellen Gegensätze des schicksalsschweren Ideenkampfes aufs dichteste zum Vernichtungsschlage zusammengeballt

sind. Den Dichter Schiller fesselte der „eigentümlich bange Reiz“ (Heyck S. 208), der das Leben der Maria Stuart als Frau umgibt, vor allem die persönliche Größe in ihr, die Folgerichtigkeit ihrer katholischen Ziele bis zum bewußten Märtyrertode. „Was heldenhaft in Maria ist, wodurch sie in wirklicher Hoheit eines starken seelischen Inhalts — und insofern in einer Art von innerer Freiheit — einer unbarmherzigen Welt die Spitze geboten hat, nämlich die Tage ihrer letzten Gefangenschaft und ihres Sterbens, das hat mit seiner jedesmal durch ihre historische Treffsicherheit erstaunenden dichterischen Intuition Friedrich Schiller erkannt. Er hat durch sein dramatisches Gemälde eines aus Leidenschaft durch Leid zu Festigkeit und Abklärung gereiften königlichen Charakters dasjenige heroische Bild der unglücklichen Königin festgelegt, welches die Erinnerung an sie immer aufs neue zu sich herüberzieht. Ein Bild, das mit der Geschichte nur insoweit in Widerspruch steht, als der Dichter der freieren Bewegung in klärender und ausscheidender Komposition, auch im Seelischen, bedurfte, um den unentbehrlichen reinen Eindruck des künstlerischen Werkes hervorzubringen.“ Dieses vortreffliche Urteil Heycks (S. 209f.) wiegt Dutzende der viel zu vielen kläglichen „Erläuterungen“ auf, die engherzig, kurzsichtig und mit oberflächlicher Anmaßung an dem „rührendsten und planmäßigsten unter allen deutschen Trauerspielen“ herummäkeln. „Es ist freilich leichter tadeln als hervorbringen,“ schreibt Schiller an Goethe, eben über der Arbeit an der Maria Stuarttragödie, als diese „noch immer sehr ungestaltet liegt. Wüßten es nur die allzeit fertigen Urteiler und die leicht fertigen Dilettanten, was es kostet, ein ordentliches Werk zu erzeugen.“

Das Gesetz, das Schiller seinem dichterischen Schaffen stellt, spricht er in einem Briefe an Körner (25. XII. 1788) folgendermaßen aus: Jedes Kunstwerk muß ein in sich selbst vollendetes, organisches Ganze sein, darf nur seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben, und auf solche Weise befriedigt es auch alle übrigen Forderungen mittelbar, weil sich jede Schönheit doch endlich in allgemeine Wahrheit auflösen läßt.

Schönheit ist aber Freiheit, nicht im moralischen Sinn, sondern in der „Erscheinung“, d. h. vor unserer Phantasie. Das eingeborene, nicht aufgezwungene Gesetz des Kunstwerks soll uns zugleich selbstbestimmend und selbstbestimmt scheinen. Diese innere Notwendigkeit der Form muß

dem Beschauer die künstlerische Idee offenbaren, aus der es organisch erwachsen ist (Walzel S. XL). In der vollkommenen Tragödie soll das erregte Mitleid nur aus der am besten benutzten Form fließen; nur durch die Kraft des Stoffes zu wirken, überläßt Schiller den Stümpern, die keine ideelle Gestaltung vermögen. Die beiden Fundamentalgesetze aller tragischen Kunst, des „Pathetischerhabenen", sind erstens Darstellung der leidenden Natur, um den mitleidenden Affekt in der gehörigen Stärke zu erregen; zweitens aber, da das Leiden an sich nicht pathetisch und der Darstellung würdig, und das Pathetische nur insofern es sich erhaben zeigt ästhetisch ist, Darstellung der moralischen Selbständigkeit im Widerstand gegen das Leiden, um die innere Gemütsfreiheit ins Bewußtsein zu rufen.[1]) Schiller stellt also wie Kant das Erhabene mit dem Begriff ethischer Freiheit zusammen, und indem er die ethischen Kriterien, die sein zweites Fundamentalgesetz aufstellt, ins Ästhetische hinüberspielt, wahrt er der tragischen Kunst den formalen Charakter einer ästhetischen Wirkung (Walzel S. LXX). Freiheit kann nur insofern unserer Einbildungskraft gefallen, als sie Sittlichkeit sichtbar macht.

„Bei allem Pathos muß der Sinn durch Leiden, der Geist durch Freiheit interessiert sein." Das tragische Kunstwerk Schillers bringt demgemäß die beiden Erscheinungsformen des Menschen zum Ausdruck: Die physische Natur, die „Tierheit", und das intelligible Selbst der reinen „Menschheit" — das von der sinnlichen Empfindung abhängige Handeln und das sichere, idealische, nicht empirisch bedingte Bewußtsein moralischer Freiheit, das den allein äußerer Gefahr unterworfenen sinnlichen Teil des menschlichen Wesens überwindet und als ein auswärtiges, die wahre Person nichts angehendes Naturding betrachten lehrt. — Man kann die Stärke des Widerstandes, oder die moralische Macht im Menschen nur nach der Stärke des Angriffs beurteilen. Nur in der Schule der Widerwärtigkeit bewährt sich die echte Moralität. Und wenn der Unglückliche ein Tugendhafter ist, genießt er den erhabenen Vorzug, mit der göttlichen Majestät des Gesetzes unmittelbar zu verkehren, und da seiner Tugend keine Neigung hilft, die Freiheit des Dämons noch als Mensch zu beweisen.[2])

Der von der gemeinen Wirklichkeit der Dinge völlig abgewandten ästhetischen Erziehung, der Aufgabe der Kunst, mußten sich die Ergebnisse seiner Geschichtsphilosophie unterordnen. Die in ihrer irdischen Bedingtheit erkannten historischen Ideen, die ihm den gehaltvollsten Ausdruck seiner eigenen Lebensphilosophie liefern, rückt er mehr in den Hintergrund. Die dramatisierte Historie verweist er aus dem Bereiche der echten tragischen Kunst.[3]) Die Tragödie ist Nachahmung einer mit-

---

[1]) „Vom Erhabenen" (Säk.-Ausg. XII, 319f.). — Vgl. Weitbrecht a. a. O. S. 76.

[2]) Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen XII, 149.

[3]) „Über die tragische Kunst" XI, 175f. — „Über das Pathetische" XI, 271.

leidswürdigen Handlung, und dadurch wird sie der historischen entgegengesetzt. Das letztere würde sie sein, wenn sie einen historischen Zweck verfolgte, wenn sie darauf ausginge, von geschehenen Dingen und von der Art ihres Geschehens zu unterrichten. In diesem Falle müßte sie sich streng an historische Richtigkeit halten, weil sie einzig nur durch die treue Darstellung des wirklich Geschehenen ihre Absicht erreichte. Aber die Tragödie hat einen poetischen Zweck, d. i. sie stellt die Handlung dar, um zu rühren und durch Rührung zu ergötzen. Behandelt sie also einen gegebenen Stoff nach diesem ihrem Zwecke, so wird sie eben dadurch in der Nachahmung frei; sie erhält Macht, ja Verbindlichkeit, die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen und den gegebenen Stoff nach ihren Bedürfnissen zu bearbeiten. Da sie aber ihren Zweck, die Rührung, nur unter Bedingung der höchsten Übereinstimmung mit den Gesetzen der Natur zu erreichen imstande ist, so steht sie, ihrer historischen Freiheit unbeschadet, unter dem strengen Gesetz der Naturwahrheit, welche man im Gegensatz von der historischen die poetische Wahrheit nennt. — Letztere besteht aber nicht darin, daß etwas wirklich geschehen ist, sondern darin, daß es geschehen konnte, also in der inneren Möglichkeit der Sache. Selbst an wirklichen Begebenheiten historischer Personen ist nicht die Existenz, sondern das durch die Existenz kundgewordene Vermögen das Poetische. — Da der tragische Dichter, wie überhaupt jeder Dichter, nur unter dem Gesetz der poetischen Wahrheit steht, so kann die gewissenhafteste Beobachtung der historischen ihn nie von seiner Dichterpflicht lossprechen, nie einer Übertretung der poetischen Wahrheit, nie einem Mangel des Interesses zur Entschuldigung gereichen. Es verrät daher sehr beschränkte Begriffe von der tragischen Kunst, ja von der Dichtkunst überhaupt, den tragischen Dichter vor das Tribunal der Geschichte zu ziehen und Unterricht von demjenigen zu fordern, der sich schon vermöge seines Namens bloß zu Rührung und Ergötzung verbindlich macht. — Im wesentlichen stehen die neueren Theorien über das historische Drama (G. Freytag und Otto v. d. Pfordten) auf diesem Standpunkt Schillers.

Beim Studium des Prozesses der Maria Stuart[1]) bieten sich Schiller gleich ein paar tragische Hauptmotive dar. Erst in der Arbeit über dem zweiten Akt gewinnt er die Überzeugung, daß er sich im Stoffe nicht vergriffen habe, „ob man gleich glauben sollte, daß ein so allgemein bekannter und tragischer Stoff, eben weil er noch von keinem guten Poeten benutzt worden, einen geheimen Fehler haben müsse“ (Jonas VI, 65). Diesen

[1]) Über die Quellen, die im wesentlichen dieselben sind wie die 1782/83 benutzten, findet man kurzen und treffenden Aufschluß bei Petersen (Säk.-Ausg. VI, S. XII), der auf die lange übersehene Quelle Jebb (s. oben S. 96) hinweist.

von Schiller nirgends näher bezeichneten „geheimen Fehler“ des Stoffes deutet Heyck (S. 205) fein an: Die geschichtliche Tragik um Maria Stuart werde dadurch nicht verringert, daß wir sie nicht leicht in zusatzloser Form erkennen, das Bild davon erst mit einiger Mühe herauszugewinnen haben. Offenbar ist diese verborgene eigentümliche Schwierigkeit schon 1783 dem jungen Dichter zum Bewußtsein gekommen und der Grund seiner damaligen „höchst verdrüßlichen Lage“ gewesen, weil er gern an ein Stück (Maria Stuart oder Imhof) gegangen wäre und sich doch zu keinem entschließen konnte. War die „Maria Stuart“ des jungen Schiller „noch nicht so glücklich, unanimia zu haben“ (Jonas I, 102), so gelingt nun dem in der Schule der Geschichte und Philosophie gereiften Künstler eine ganz eigene, geschlossene, in vollkommener Übereinstimmung mit seiner ethisch-ästhetischen Theorie stehende Lösung des Problems, den widerstrebenden, verwirrend vielgestaltigen Stoff in eine lebendige dramatische Form von tiefem tragischem Gehalt, kurz auf eine einfache, einheitliche Formel zu bringen.

Schillers Maria Stuart will als Heldin der Buße verstanden werden, und dieses Ziel der tragischen Darstellung bestimmt letzten Endes die ganze Gestaltung des Stoffes. Die freudige Gelassenheit, die hohe Würde, der bewunderungswürdige Starkmut gegenüber den rohesten Demütigungen, die erhabene Ruhe beim Abschied vom Leben, wo sich die geschichtliche Maria so unzweifelhaft höchst königlich bewährt, daß selbst ihre entschiedensten Gegner[1]) ihr rückhaltlos Achtung zollen müssen, war der Ausgangspunkt von Schillers Intuition und Komposition. Als er das Schema zu den ersten Akten in Ordnung hat und an die Ausführung gegangen ist, schreibt er an Goethe (4. IV. 1799), es müsse ihm in den letzten Akten alles klar sein, bevor er an den zweiten käme. Dieser „einzige“, in den letzten Akten „noch unausgemachte Punkt“ kann kaum etwas anderes sein als das Mittel dramatischer Versinnlichung des geläuterten Seelenzustandes der zum Tod bereiten tragischen Hauptperson, der Hauptinhalt des letzten Aufzugs, für den er „einer eigenen Stimmung bedurfte“ (9. V. 1800). Schon Düntzer spricht die

---

[1]) "Never did any human creature meat death more bravely" (Froude).

Vermutung aus, daß Schiller in der angeführten Briefstelle die Schwierigkeit im Auge hatte, der Schottenkönigin im Widerspruch mit der Geschichte das Sakrament durch einen geweihten Priester ihres Glaubens zukommen zu lassen. In dieser Annahme bestärken Schillers Briefe an Iffland vor der ersten Aufführung des Stückes in Berlin: „daß die Rolle Melvils, so klein sie ist, in sehr guten Händen sein muß, werden Sie selbst finden.“ Und es macht Schiller die schönste Hoffnung für den fünften Akt des Stückes, als Iffland selbst sich den Melvil zuteilte, für den der Dichter eine gehörige Würde unnachlaßlich forderte. Wenn Schiller das für einen der wesentlichsten Dienste erkannte, den Iffland seinem Stücke leisten konnte, so gewinnt auch der ganz im Einklang damit stehende, von Böttiger im Taschenbuch Minerva 1813, S. 35 ff. wiedergegebene Bericht des Weimarer Schauspielers Haide quellenmäßige Bedeutung. Dieser erste Darsteller des Melvil war Katholik, und Schiller gab ihm auf, die übliche Priestermanier bei der Administration beider Sakramente genau darzustellen. Als aber Goethe[1]) auf Veranlassung des Herzogs dem Dichter nahelegte, dies „theatralische Wagstück“ zu umgehen, war Schiller, der die Szene dem Schauspieler mit warmer Vorliebe ans Herz gelegt hatte, höchst leidenschaftlich gereizt, da er alles vorher genau erwogen hatte und sich wohl bewußt war, daß dieser Auftritt, gleichsam der Schlußstein des Ganzen, nicht ohne den größten Nachteil fehlen könne. Auch Körner entrüstete sich über die aus ärmlichen Begriffen von der Kunst entstehenden Schranken der Darstellung. Sehr schön bezeichnet Burggraf die Melvilszene als einen reformatorischen Brief an den Adel deutscher Nation, eine Prophetie auf das — von Richard Wagner ersehnte — Theater der Zukunft, das alles Leichte und Leichtfertige für Vergnügungsetablissements ausscheidet, um ganz eine Stätte heiliger Kunst, edler Bildung und sittlicher, auch religiöser Erhebung für einen nur nach solchen Gütern verlangenden Zuschauerkreis zu werden. Welch verletzender Widersinn in unserer Kultur ist es

---

[1]) Daß Goethe selbst über die Sakramente im Grunde wie Schiller dachte, ersieht man im 7. Buche von „Dichtung und Wahrheit“. (Säkularausgabe XXIII 90.) — Über die „erste Aufführung der Maria Stuart“ und ihre Vorbereitung schreibt Ed. von Bamberg in „Nord und Süd“, Nov. 1902. S. 193—214.

doch, daß man es kaum erwarten kann, den heiligen Gral auf dieselbe verderbte, den Philistern seichten Unterhaltungsstoff bietende Geschäftsbühne zu zerren, auf der Schillers Kommunionszene verpönt ist! — Schiller selbst mußte sich dazu verstehen, die öffentliche Feier der religiösen Weihe vom Theater wegzulassen und die 7. Szene des fünften Aktes für die Aufführung, nicht für die Druckausgabe des Stückes zu ändern. Aber Beichte und Absolution wollte er keinesfalls missen. Man wird daher an der Beichte oder vielmehr an der mit ihr verknüpften Absolution nicht leichthin einen ästhetischen Anstoß nehmen dürfen. Weitbrecht erkennt zwar den poetisch-dramatischen Zweck in der nachdrücklichen Betonung der Unschuld Marias am Hochverrat unmittelbar vor der Katastrophe und einen dichterisch wirkungsvollen Zug in der Beichte der früheren Blutschuld an; er weist auch die weder ästhetischen noch ethischen Gründe der gemeinen Masse und mancher Kritiker gegen die ganze Szene als für den Dichter nicht verbindlich zurück — aber in dem Hauptgegenstand der Beichte, auf den sich allein die Absolution beziehen könne, Marias Haß und Rachegedanken gegen Elisabeth, ihrer letzten Liebe zu Leicester, sieht Weitbrecht doch einen Punkt, an dem sich „die tragische Wirkung, nicht des Ganzen, aber doch der Katastrophe einigermaßen abschwächt.“ Ich kann diesen Mangel an dem beispiellosen, eigentümlich schillerischen Mittel, die Idee der Läuterung, der seelischen Befreiung, durch eine religiöse Zeremonie zu symbolisieren, nicht finden. Maria selbst hat sich in tief innerlicher Herzenstat schon losgelöst von den Schwächen der Sterblichkeit und begehrt das Sakramentale, in dem das Konfessionelle doch nur mehr Form ist, bloß als irdisches Pfand zur Veranschaulichung und Befestigung des erhabenen Seelenzustandes. Absolution und Kommunion ist für sie nicht eigentlich das Frieden Wirkende, denn sie ist längst an Frieden reich und mit dem Ewigen geeint. Dieser treffenden Auffassung Burggrafs hält Weitbrechts vielleicht zu sehr Begriffe spitzende Ansicht nicht stich, und es gilt uneingeschränkt, was dieser ausgezeichnete Literarhistoriker sagt: Statt daß Schillers „Maria Stuart“ tragisch schwach oder nur auch zweifelhaft wäre, ist das Drama vielmehr tragisch ganz fest gefügt und geschlossen und zugleich dramatisch ebenso fest in seiner Knappheit (S. 232). Melvil erteilt in der Tat nicht die tragische Absolution; seine

religiöse Funktion ist ein Situationsbild, aber kein episodisches, wofür Gustav Freytag die Szene hält, sondern ein höchst wesentliches Motiv der Tragödie. Sie ist so wichtig, daß man sie nicht, wie Kühnemann es tut, mit Stillschweigen übergehen darf. Und vollends eine katholisierende Tendenz aus diesem Auftritt herauszulesen, dazu gehören sonderbare, oberflächliche Begriffe von Schillers Verhältnis zur Religion. Gleichgültig gegen jedes positive Dogma, wertet er die historischen Religionen nach ihren ästhetischen Eigenschaften. Und unter diesem freien, dichterischen Gesichtspunkte erscheint ihm die als die beste, die sich am wärmsten und farbenreichsten zeigt und die Einbildungskraft am regsten beschäftigt.

Im ersten Buch des Abfalls der Niederlande sagt Schiller, die katholische Religion, deren prächtiger Pomp die Sinne gefangen nehme, deren geheimnisvolle Rätsel der Phantasie einen unendlichen Raum eröffnen, deren vornehmste Lehren sich durch malerische Formen in die Seele einschmeicheln, werde im ganzen mehr für ein Künstlervolk taugen; der protestantische Glaube dagegen, der die Prüfung weniger fürchtet, der weniger auf Mystik als auf Sittenlehre dringt, weniger angeschaut als begriffen werden kann, empfehle sich mehr für ein Kaufmannsvolk, das, durch die Geschäfte des gemeinen bürgerlichen Lebens zu einer undichterischen Wirklichkeit herabgezogen, in deutlichen Begriffen mehr als in Bildern lebt und auf Kosten der Einbildungskraft seine Menschenvernunft ausbildet. — Diese Weitherzigkeit gegenüber den positiven Religionen, die dem Geschichtschreiber so wohl ansteht, dem Dichter abzusprechen, müßte heut allein schon die als schönstes Zeugnis der subjektiven Objektivität Schillers zu wertende Tatsache verhindern, daß sowohl Katholiken als Protestanten an vielen seiner Urteile Anstoß genommen haben. (Vgl. Fester a. a. O.)

Dem Dogma nach mußte Marias Glaube dem aufgeklärten Geiste ebenso mißfallen, wie er ihre politischen Ansprüche nach seiner geschichtlichen Einsicht nur verwerfen konnte. Aber er sah die Möglichkeit, ihren Charakter dichterisch zu einem Typus der edlen Dulderin zu gestalten, die von Reue bedrückt, vom Schicksal zum Kampf gegen Ungerechtigkeit bestimmt, von ihrem leidenschaftlichen Naturell mißleitet ist, aber endlich in der friedvollen Gewißheit selbst errungener innerer Läuterung triumphiert, den Tod als wohltätig heilenden ernsten Freund begrüßt und in ihrem letzten Schicksal eine von der sittlichen Weltordnung verhängte Sühne ihrer einstigen Sünde erkennt. Welche edlere, dramatisch sinnlichere Einkleidung kann für die

Idee des Ausganges, daß Marias frohe Seele sich auf Engelsflügeln schwingt zur ew'gen Freiheit, gefunden werden als die Zeremonien des Buß- und Altarssakraments nach den Kultusformen der katholischen Kirche? Das ist in der Tat „eine von jenen Erfindungen, denen jeder selbst gewachsen zu sein glaubt, weil sie so vollkommen natürlich sind, weil die Lösung der Aufgabe als die einzig mögliche gute erscheint, und welche zu machen es doch nichts Geringeren bedarf als des höchsten Genies" (Welcker; s. Fielitz, S. 67). Die inbrünstige Herzenssehnsucht Marias verleiht ihrem Charakter eine heilige Würde, der ganzen Szene ein unvergleichliches erhabenes Pathos. Selbst Macaulay, der gewiß nicht der Mann dazu war, sich in diesem Falle durch irgend etwas anderes als durch poetischen Gehalt bestechen zu lassen, hielt die letzten Auftritte in Fotheringhay "equal to anything dramatic that had been produced in Europe since Shakespeare" (Trevelyan, Life and Letters of Lord M. II, 182).

Nach der Beichte und Kommunion kann Maria sagen:

> Ich fürchte keinen Rückfall. Meinen Haß
> Und meine Liebe hab' ich Gott geopfert.

Sie tritt ihren letzten Weg an mit den Worten: „Nun hab ich nichts mehr auf dieser Welt." Aber als ihr Blick auf den Grafen Leicester fällt, zittert sie, die Knie versagen ihr, sie ist im Begriff hinzusinken. Der Instinkt, sagt Schiller (Über das Pathetische XI, 255) achtet an sich selbst auf kein Gesetz, aber die Person hat dafür zu sorgen, daß den Vorschriften der Vernunft durch keine Handlung des Instinkts Eintrag geschehe. Und dadurch kann die übersinnliche selbständige Kraft im Menschen, sein moralisches Selbst, im Affekt zur Darstellung gebracht werden, daß alle bloß der Natur gehorchenden Teile, über welche der Wille entweder gar niemals oder wenigstens unter gewissen Umständen nicht disponieren kann, die Gegenwart des Leidens verraten, diejenigen Teile aber, welche der blinden Gewalt des Instinktes entzogen sind und dem Naturgesetz nicht notwendig gehorchen, keine oder nur eine geringe Spur dieses Leidens zeigen, also in einem gewissen Grade frei erscheinen. An dieser Disharmonie nun zwischen denjenigen Zügen, die der animalischen Natur nach dem Gesetz der Not-

wendigkeit eingeprägt werden, und zwischen denen, die der selbsttätige Geist bestimmt, erkennt man die Gegenwart eines übersinnlichen Prinzips im Menschen, welches den Wirkungen der Natur eine Grenze setzen und sich also eben dadurch als von derselben unterschieden kenntlich macht. — Im Gebiete der Tierheit muß der Affekt jederzeit unaufgelöst bleiben, sonst fehlt das Pathetische; erst im Gebiet der Menschheit darf sich die Auflösung finden. — Diese Sätze Schillers sind die bündigste Verteidigung des Abschieds der Schottenkönigin von Leicester gegen den Vorwurf, hier verstoße Marias Verhalten gegen die übrige Zeichnung ihres Charakters.[1]) Wie Maria der Erde Hoffnung zurückstößt mit entschlossener Seele, um glaubenvoll den Himmel zu ergreifen, wie sie ihre innere Freiheit gewinnt, das hat uns der Dichter nicht schauen lassen, weil nach der überaus regelmäßig angelegten Verteilung der Handlung auf Spiel und Gegenspiel der vierte Akt Elisabeth zufallen mußte. Die Stuart tritt im fünften Akt gleich voll sittlichen Hochgefühls und in religiös beseelter Fassung vor uns; in schmerzlicher Reue hat sie ihren Haß, ihre Rachegedanken gegen Elisabeth innerlich gesühnt, aber der schwerste Kampf, den sie bestand, war das Opfer der sündigen Liebe ihres eitlen Herzens zu Leicester. Jetzt läßt der Anblick des einst Geliebten diesen schweren Kampf noch einmal in ihr nachhallen; wir sehen und fühlen jetzt erst ganz, mit welcher Kraft und Hoheit sie gegen die irdischen Neigungen angeht, mit allem bricht, was ihr seelisches Leben, ihr besseres Selbst, in Fesseln hielt. Bei diesem letzten wehmütigen Abschied vom Leben, das sich mit Leicesters Erscheinen noch einmal in all ihren früheren Freiheitshoffnungen flüchtig vor die verlassene Seele drängt[2]), schaut sie schließlich fest und getrost in die höhere Freiheit hinüber. Einen Vorwurf voll ernster Mahnung, aber aus versöhntem Gemüte kommend, richtet sie erst an den Grafen. Was sie darauf mit sanfter Stimme zu ihrem einstigen, wie vernichtet dastehenden „eitlen Abgott“ spricht, ist nicht mehr Anklage, sondern Überwindung und Beherrschung des Affekts. Noch einmal haben wir die Größe ihres Leidens geschaut, aber ihr Wille hat den endgültigen Sieg er-

---

[1]) Vgl. R. M. Werner a. a. O.

[2]) Burggraf a. a. O. S. 342.

rungen; nun wiederholt sie als sel'ger Geist, den keine ird'sche Neigung mehr versucht, rein und frei: „Jetzt hab' ich nichts mehr auf der Erden!" — Und eben in dieser Hinweisung auf das Übersinnliche liegt das Pathos und die tragische Kraft — sagt Schiller (über das Pathetische; XI, 256). In strengster Übereinstimmung mit den ästhetischen Theorien des Dichters über das Tragische bleibt seine Maria Stuart bis zuletzt ein das Leiden stark und innig empfindendes Wesen, das der Gewalt der Gefühle nicht aus Unempfindlichkeit Widerstand leistet, sondern aus sittlicher Kraft. Das erhebt Schillers Maria Stuart weit über die stoischen Tugendheldinnen der Renaissancedramen und der französischen Tragödien.

In dem anregenden Aufsatz „Schiller als tragischer Dichter" sagt Th. A. Meyer [1]), die großen Konflikte der Weltgeschichte seien nicht darauf angelegt, Beispiele einer Tragik abzugeben, deren Wesen im Triumph der menschlichen Freiheit über die sinnliche, endliche Natur des Menschen besteht. Daß Schiller diese Tragik der Katastrophe der Maria Stuart „aufnötigen" mußte, diese Ansicht findet schon in Mme de Staëls „de l'Allemagne" eine Widerlegung: „L'histoire l'a peinte comme assez légère; Schiller a donné plus de sérieux à son caractère, et le moment dans lequel il la représente motive bien ce changement. Vingt années de prison, et même vingt ans de vie, de quelque manière qu'elles se soient passés, sont presque toujours une sévère leçon." Dennoch wurde mehrfach eine Unstimmigkeit zwischen dem letzten Akt und der vorausgehenden Handlung betont, neuestens von R. M. Werner; weil die sittliche Läuterung, zu der sich Maria in der Beichtszene erhebt, mit der eigentlichen Handlung des Stücks nichts zu schaffen habe und daher die Verknüpfung der Katastrophe mit der vorausgegangenen Handlung keine notwendige, sondern nur eine nach Tunlichkeit scheinbare sei, vermöge man auch nicht zu sagen, daß der fünfte Akt für Maria tragisch wirke, wie rührend er auch sei. [2]) Zurück-

[1]) Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum, Geschichte u. dtsche Lit. u. f. Pädagogik, 1. Abtlg. 1905, S. 233 ff.

[2]) Werner zitiert das als Ausdruck einer zufälligen Stimmung keineswegs maßgebende Gelegenheitsurteil Hebbels: „Daß selbst ein Mann wie Schiller auf feuchte Schnupftücher spekulierte, ist entsetzlich. Und was tut er anders im fünften Akt!" — Hebbel selbst spekulierte in seinem wundervollen Nachspiel zu „Genoveva" gewiß ebensowenig wie Schiller

haltender sagt C. Thomas: "That which begins as a drama of conflicting political passions, ends as a drama of mystical edification." Gewiß, Schiller entwickelt nicht eigentlich ganz unmittelbar aus dem gesamten Umfang und Inhalt des Stoffes, was in ihm enthalten ist — das tat erst Swinburne, der sich in seiner Trilogie von jeder Rücksicht auf die Schranken des Bühnendramas befreite — sondern er legt daran seine, auf einen wesentlichen Zug des Stoffes fest gegründete, besonders scharf auf das Sittliche zugespitzte Auffassung vom Tragischen, die ihm immer maßgebend für die Gestaltung des tragischen Problems blieb, seit sie ihm einmal feststand. Das ist die Form, sein tragischer Stil, dem er den Stoff unterordnet: er versenkt und bildet das Ideal der inneren Freiheit in die Wirklichkeit ein. Wenn dann bei seiner zwiespältigen Aufgabe, das Ideal zu schildern und der Wirklichkeit gerecht zu werden, für die feinste Empfindung oder für den Spürsinn ein nicht zu definierender Rest bleibt, so ist das einer jener in keinem Kunstwerk vermeidlichen notwendigen Fehler, über die Lessing einmal eine besondere Abhandlung schreiben wollte. Man darf ruhig zugeben, daß Schillers Kunstauffassung, die das ethische Bedürfnis grundsätzlich über Anschauung und Wirklichkeit stellt, heut nicht mehr allgemeine Gültigkeit haben kann, aber man darf ihre unantastbare Eigenberechtigung nicht in Frage stellen. Und wenn Schillers dichterische Lebensschilderung Bedenken wachruft, so zerstieben sie wie leichte Nebel in dem durchdringenden Glanze seines überwältigend machtvollen persönlichen Charakters, seines königlich erhabenen Sinnes und seiner flammenden Begeisterung. Darauf gründet sich die unverwüstliche Wirkung seines lebendigen Kunstwerks auf das Volk. Wie jeder große Künstler darf Schiller verlangen, daß man sein Werk ohne jede schiefe Rücksicht auf andere dramatische Kunststile und Auffassungen des Tragischen nach seinen dichterischen Absichten, nach seiner Anschauung von Stoff und Hauptperson würdigt. Dann kann man ohne sophistische Scheinbeweise feststellen, daß der Meister in „Maria Stuart" die selbstgestellte Regel ohne Lücken und Unstimmigkeiten befolgt.

---

auf die Tränenseligkeit der Damen. Beide verschmähten in den letzten Auftritten nicht die natürliche Rührung des Moments, ohne in banale Weichlichkeit zu fallen.

Die Grundzüge für die Charakterzeichnung der Schottenkönigin, die Schiller am 18. Juni 1799 Goethe mitteilte, stehen im Einklang mit seinen Theorien über das Tragische: „Meine Maria wird keine weiche Stimmung erregen, es ist meine Absicht nicht, ich will sie immer als ein physisches Wesen halten und das Pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönlich und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie."

Die in Schillers ästhetischen Schriften so nicht ausgesprochene Unterscheidung zwischen „allgemeiner tiefer Rührung" und „persönlich individuellem Mitgefühl" erklärt sich gleichwohl aus seinen Theorien: Der Zweck der Tragödie[1]) ist, den mitleidigen Affekt zu erregen; ihre Form aber ist das Mittel, durch welches sie den Zweck erreicht. Diejenige Tragödie würde die vollkommenste sein, in welcher das erregte Mitleid weniger Wirkung des Stoffes als der am besten benutzten tragischen Form ist. Nun wäre gerade das überaus unglückliche Schicksal der Schottenkönigin schon an sich, rein stofflich, fähig uns zu rühren. Schiller aber betrachtet es grundsätzlich als Aufgabe der Kunst, nur durch die ideelle Gestaltung zu wirken, durch welche sich die rührende (tragische) Kunst zur höchsten und letzten dem moralisch gebildeten Menschen erreichbaren Stufe emporschwingen kann. Die reine Höhe tragischer Rührung, die ganze moralische Würde der Kunst entfaltet sich dann, wenn selbst die Unzufriedenheit mit dem Schicksal hinwegfällt und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Dieses höchste Ziel seiner Theorie meint Schiller offenbar mit der schon zu Beginn der dramatischen Gestaltung des Maria Stuartstoffes ausgesprochenen Absicht, das Pathetische als allgemeine tiefe Rührung herauszuarbeiten. Und an diesem Plan hat er nach Möglichkeit festgehalten, d. h. soweit es ihm seine persönliche Empfindung für die Hauptperson erlaubte. Man hat mehrfach gerade die „Maria Stuart" als das objektivste Drama Schillers bezeichnet und nicht mit Unrecht.

---

[1]) „Über die tragische Kunst" XI, 178, 165.

Aber eine gewisse subjektive Anteilnahme kann ein Schöpfer seinem Gegenstande, seinem Werke gegenüber niemals ganz ausschalten. Schiller selbst bekennt in seiner Antwort auf Körners briefliche Beurteilung des Stückes, daß es schwer sei, die eigene Neigung und Abneigung bei Beurteilung eines Kunstwerks aus dem Spiel zu lassen, daß es zum Vorteil der Kunst gereichen würde, wenn wir unser Subjekt mehr verleugnen könnten: „Da ich übrigens, sagt er weiter, selbst von alten Zeiten her an solchen Stoffen hänge, die das Herz interessieren (vgl. S. 304), so werde ich wenigstens suchen, das eine nicht ohne das andere zu tun, obgleich es der wahren Tragödie vielleicht gemäßer wäre, wenn man die Gelegenheit vermiede, eine stoffartige Wirkung zu tun.“ (13. Juli 1800.) Er durfte mit gutem Grunde glauben, dem Stoff durch Behandlung viel gegeben zu haben (Jonas VI, 171), wenn ihn auch die „gewisse Innigkeit“, ohne die er nichts vermochte, bei seinem Gegenstande am Ende schließlich fester hielt als ihm billig dünken mußte (Jonas VI, 402 und 523). In der Tat wird der größte Teil der Zuschauer, wie M. Koch[1]) bemerkt, immer die von Schiller nicht gewünschte Zärtlichkeit empfinden, gerade so wie er im „Lohengrin“ trotz Richard Wagners nachdrücklicher Erklärung sein Mitleid Elsa und nicht dem scheidenden Helden zuwenden wird.

Verwandt und parallel mit der in Schillers eigener Erklärung der Tragödie gegebenen Unterscheidung zwischen allgemeiner Rührung und persönlichem Mitgefühl ist die Gegenüberstellung von heftigen Passionen und Zärtlichkeit. Sie erläutert die eigentliche Handlung und führt uns geraden Wegs ohne Zwiespalt zur Katastrophe, die das Tragische, das Pathetischerhabene zum vollsten Ausdruck in Schillers Sinne bringt. Nach seiner Theorie offenbart sich die moralische Selbständigkeit des Menschen — das Endziel der tragischen Kunst Schillers — desto glorreicher, je entscheidender und gewaltsamer der Affekt in dem Gebiet der Tierheit, der sinnlichen, physischen Natur, sich äußert, ohne doch im Gebiete der Menschheit, der sittlichen Vernunft, dieselbe Macht behaupten zu können. In gleichem Maße steigt das Pathos der Darstellung und die Erhabenheit des Pathos (XI, 256).

---

[1]) Berichte des freien deutschen Hochstifts zu Frankfurt a/M. N. F. XIII, 1897, S. 335.

Zu dieser Erhabenheit wird aber wieder erfordert, daß das Leiden des Menschen ein Werk seines moralischen Charakters sei. Das kann unmittelbar und nach dem Gesetz der Notwendigkeit der Fall sein, wenn er eine übertretene Pflicht moralisch büßt: dann ist er bloß ein ästhetisch großer Gegenstand; — zweitens kann der Held sein Leiden selbst mittelbar und nach dem Gesetz der Freiheit aus Pflichtgefühl erwählen: dann ist er eine moralisch große Person. Maria Stuart, die durch ihren unverdienten Tod die frühe schwere Blutschuld abbüßt und den Zwang des Schicksals in reine Freiheit auflöst, ist beides. Da nach Schillers ethischer Ästhetik der Widerstand des intelligiblen Selbst, der sittlichen Freiheit im Menschen nur an der Stärke des Leidens geschätzt werden kann, die sich an dem bloß sinnlichen (empirischen, physischen) Teil offenbart, erklärt sich die Absicht des Dichters, Maria immer als ein physisches Wesen zu halten, das nur heftige Passionen erfährt und entzündet und Zärtlichkeit allein bei der Amme begegnet.

Man muß sich durchaus hüten, mahnt Fielitz mit Recht, den Charakter der Schottenkönigin in Schillers Drama von Anfang an als einen rein geistigen, ätherischen, gereinigten zu fassen. Hebung einer Seele zur vollen Selbsterkenntnis — diese psychologische Wandlung ist das Thema der Tragödie — kann nur stattfinden, wenn sie diese Höhe noch nicht erstiegen hat. Die Leiden der Gefangenschaft haben Marias Gewissensernst mächtig geweckt. Frisch blutend steigt der Schatten ihres gemordeten Gemahls, um dessen Beseitigung sie wußte, vor ihrer Seele auf. Gerade jetzt, wo sie in schwebender Pein des Urteils harrt, lastet diese furchtbare Erinnerung besonders schwer auf ihr. Sie achtet sich einer Sterbenden gleich, bereut und fühlt tief, daß ihre Verirrungen nur durch die Herzenstat sittlicher Erneuerung gesühnt werden können. Eine Ahnung von der Betrüglichkeit der Güter dieser Erde hat die einst so leidenschaftlich den Freuden der Welt ergebene Frau erfaßt und Gemessenheit und Milde über ihr heftiges Temperament gebreitet. Das Unglück hat sie verinnerlicht, sie kann es mit der Vergebung, der Zuversicht auf die reichen Gnadenmittel der Kirche nicht so leicht nehmen als die gutherzige Kennedy in der Oberflächlichkeit ihres religiösen Gefühls und in ihrem schlaffen Bewußtsein sittlicher Selbstverantwortlichkeit. Groll, Jähzorn und Stolz

haben heut an dem unglückseligen Gedenktage einer in sich gekehrten, versöhnlichen und ergebungsvollen Bußstimmung Platz gemacht, der aber noch die rechte Tiefe fehlt. In England ist sie nicht schuldig, und nicht vom Rechte, von Gewalt allein ist zwischen ihr und Engelland die Rede. Dieses lebendige Gefühl ist die stählerne Feder, welche die ungemein lebensfreudige und lebenskräftige physisch-sinnliche Grundlage ihres heißblütigen Naturells aus dem Gedanken, daß ihre blutige Tat sich blutig an ihr rächen werde, immer wieder emporschnellt zur inneren Auflehnung wider ihr Geschick, zum Zorn wider die Königin Elisabeth und zu dem Glauben an ihre endliche Befreiung. (Burggraf S. 332.) Die Unglückliche, die eben erst Paulets Härte still geduldet hat, richtet sich kühn empor, nachdem sie sehnsuchtsvoll begierig die unerwartete, durch Mortimer eröffnete Möglichkeit der Rettung ergriffen hat. Durch den Schwärmer, der ihr das glänzende Bild ihrer Jugend vor die Seele zaubert, hofft sie Erfüllung ihres unter der Asche reuevoll frommer Bußstimmung noch glühend gehegten lebensdurstigen Wunsches, an Leicesters Hand, beglückt durch seine Liebe, des neuen Lebens sich zu freuen. Mit höchster Spannkraft des Geistes und königlichem Stolz widerlegt sie den beredten Burleigh, der ihr das Todesurteil ankündigt. Und diesem Unerhörten, Äußersten gegenüber schwelgt sie in ihrer einstigen Hoffnung, die britischen Nachbarvölker frei und fröhlich zu vereinen, und beruft sich rückhaltlos auf ihr heiliges Zwangsrecht, Macht mit Macht abzuwenden, alle Staaten dieses Weltteils zu ihrem Schutz und zu ihrer Befreiung aufzurühren.

„Keineswegs, bemerkt Bellermann (S. 213) richtig, ist sie unausgesetzt von nagender Reue gequält, und dies ist auch gar nicht möglich, da es der menschlichen Natur zuwiderläuft, einen so heftigen Affekt des Gemütes, wie wir ihn als Folge eines Gattenmordes fordern, jahrelang festzuhalten. Auch brauchte der Dichter in den ersten Akten durchaus eine Maria, die noch am Leben hängt, die sich noch eine schöne glänzende, glückliche Zukunft ausmalen kann, die nur durch die Kerkermauern, keineswegs durch den ‚Wurm' des Gewissens gehindert wird, nach königlicher Macht und seligem Liebesglück zu greifen. Nun soll aber doch, das ist das Hauptziel des Dramas, ihr Tod, rechtswidrig wie er ist, sittlich als eine späte Sühne jener Untat erscheinen, und gerade darin die Erhebung am Schlusse des Dramas liegen. Deshalb mußte das Gefühl der Schuld andrerseits lebhaft rege in ihr sein . . . So entstand mit Notwendigkeit der Zwiespalt (Können in einer Brust zwei so verschiedene

Seelen wohnen? S. 209), den die Kunst des Dichters nicht ganz hat überwinden können.“ Den Grund dafür sieht Bellermann in dem Zwang, den die Form des Dramas ausübt, in der Unmöglichkeit, Marias Schuld und ihren Tod in einer ununterbrochenen Reihe eng verknüpfter dramatischer Handlung zu zeigen, da nach dem nicht abzuändernden geschichtlichen Verlauf der zeitliche Zwischenraum zu groß ist, als daß man den ursächlichen Zusammenhang noch unmittelbar empfinden könnte. Darin liegt ein feiner richtiger Hinweis auf eine der eigentümlichen Schwierigkeiten, die der Stoff der dramatischen Formung entgegensetzt. Aber grade auf diesen über die Charakterzeichnung der Schottenkönigin handelnden Seiten hat Bellermann meines Erachtens zu scharf sehen wollen. Schon in dem Abschnitt über die Einheit der Handlung (S. 203) hat er den Zwiespalt, das Mißverhältnis zwischen Schuld und Strafe im Gemüte der Heldin selbst aufs vollkommenste ohne Mißton gelöst gefunden. „Ihre Schuld und ihr Tod, die ursprünglich in gar keinem Verhältnis zu stehen schienen, sind jetzt als ursächlich von ihr und von uns erkannt, der klaffende Spalt, der sie zu trennen schien, ist überbrückt. Ihr gewaltsamer Tod ist daher nicht bloß wegen jener Streitszene, wo sie die Gegnerin zum letzten vernichtenden Schlage reizt, tragisch zu nennen, sondern er ist es in tieferem Sinne auch als das letzte Glied einer Kette von verhängnisvollen Schicksalen, deren Anfang eben jene Blutschuld bildet.“ — Aber diese Anordnung von Schuld und Sühne soll deshalb nicht ganz ohne Bedenken sein, weil die als todeswürdig empfundene Tat Maria nicht gestatten dürfe, jahrelang „froh und flatterhaft“ fortzuleben. Bellermann stößt sich außerdem noch an der „erstaunlich milden Beurteilung“, die Maria selbst (III, 4) mit ausdrücklicher Beziehung auf den Mord des Gatten ausspricht: Ich habe menschlich, jugendlich gefehlt! und an dem wie aus Verlegenheit des Dichters merklich rhetorisch gefärbten Ausdruck, daß sie den Jahrestag jener unglücksel'gen Tat mit Buß' und Fasten feiert. In diesen Einzelheiten findet Bellermann „für ein ernstes Empfinden etwas ungemein Äußerliches“, wodurch Marias Charakter notwendig herabgedrückt werde. Ich meine, wer von Schillers tragischer Idee erfüllt, diese Worte wägende Auseinandersetzung mit Unbefangenheit liest, wird sich des Eindrucks nicht erwehren können, daß der sonst so feinsinnige und weitherzige Beurteiler unseres Dramatikers hier etwas kleinlich am Äußerlichen haftet. Es wäre ja die Tragödie Schillers aufgehoben, das Drama unmöglich gemacht, wenn Maria gleich in den ersten Szenen wirklich dem Leben und seinen Hoffnungen innerlich und endgültig entsagte. Dann könnte das ganze Stück nur aus dem ersten Akt, mit Ausnahme der großen Mortimerszene, und dem letzten bestehen, und wir hätten die reine Form der Renaissancetragödie im Stil der Roulers, della Valle und Vondel, nicht Schillers Stück, als dessen Lebensnerv Bellermann selbst Marias physische Natur erkannt und anerkannt hat. Seine Aussetzung würde in der letzten Konsequenz geradezu bedeuten, Schiller verdiene Tadel, weil er eine poetisch wahre innerliche Wandlung, die in der unharmonischen Wirklichkeit lange gedauert und sich unstetig entwickelt haben könnte, in einem raschen Zuge,

in drei Tagen vor sich gehen läßt. Aber niemand wird ernstlich einem Architekten vorwerfen, daß er den unübersehbar weiten, gestaltlosen Raum in eine schön geschlossene, übersichtliche, gemessene Form spannt.

Maria darf und soll eben in den ersten Szenen nicht wesentlich anders erscheinen als alle schönen Sünderinnen, die zu Heiligen sich geweint. Und eben weil in Paulets schroffem Vorwurf: „Den Christus in der Hand, die Hoffart und die Weltlust in dem Herzen", auch etwas objektiv Wahres ist, vermag ich einen Zwiespalt in der Charakterzeichnung Marias nicht zu finden.

Die im ersten Akt klar und vollständig gegebene Exposition des Charakters zeigt seine verschiedenartigen Züge zusammen: durch Leid gewonnene sittliche Einsicht und physisches Lebenbegehren halten sich die Wage. Im dritten Akt bricht rückhaltlos ihre physische Natur durch. Sie schwelgt in dem — ach! nur allzu trügerischen und kurzen Glücksgefühl der Freiheit, genießt wonnetrunken die kleine Gunst und sieht in ihr hoffnungsfreudig des größeren Glücks Verkünderin. In diesem taumelnden Entzücken ist die Reue und Demut vergessen. Doch plötzlich wird sie aus der schönen Traumwelt in die grausame Wirklichkeit zurückgestoßen; die Meldung der Ankunft ihrer Todfeindin zertrümmert mit einem Schlage die Glanzgebilde ihrer erregten Phantasie. Was ist natürlicher, als daß bei so grellem Wechsel der Empfindungen sich ihr Blut wild empört und bittrer Haß gegen Elisabeth in ihrem Herzen auflodert. Unter Aufbietung aller sittlichen Kraft gelingt es ihr, die in der ständigen Furcht vor unerwartetem Tode erworbene demütige Fassung wiederzugewinnen und in ihrem Geschick eine Fügung des Himmels anzuerkennen. „So behauptet sie ihre Würde, selbst indem sie vor Elisabeth niederfällt." (Hiecke.) Sie erträgt, was nur ein Mensch ertragen kann, grausamen Hohn, schadenfrohe Demütigungen; als aber Elisabeth mit hämischer Gemeinheit giftig auf die Verirrungen ihrer Jugend hinweist und sie mit roher Übertreibung ihrer Sünden als ganz verworfenes Geschöpf behandelt, da kann sie ihre großangelegte Natur nicht verleugnen, ihre ursprüngliche dämonische Kraft nicht mehr bezwingen, um ihr Leben zu retten. In der entfesselten Leidenschaft ihres physischen Charakters läßt sie den „langverhaltenen Groll" in hellen Flammen wild emporschlagen. Nach diesem notwendig

im Wesen ihrer Persönlichkeit begründeten gewaltigen Ausbruch des Affekts steht die Mitschuld an der Ermordung Darnleys, die so verhängnisvolle Schatten in die Gegenwart wirft, nicht mehr ganz unvermittelt vor uns, „sie läßt sich in das einheitliche Charakterbild der Heldin einfügen“ (Bellermann! S. 202). Und nach dieser Szene erscheint ihr Schicksal unvermeidlich und herbeigeführt durch ihre eigene Tat, erscheint nach Schillers Forderung „das Leiden als ein Werk ihres moralischen Charakters.“ In der unbedingten „poetischen Wahrheit“ ihrer Erscheinung in diesem Auftritt kommt sie dem geschichtlichen Urbild aufs engste nahe, das so merkwürdig Unbesonnenheit, Leidenschaft, Schlagfertigkeit und kühnen Mut in sich vereinigte. Hier erfüllt sie das ihr vom Dichter zuerteilte Schicksal, heftige Passionen zu erfahren. An diesem dramatischen Wendepunkt erscheint die von Goethe in einem Briefe an Schiller (26. IV. 1797) ausgesprochene Forderung für die Tragödie großartig in vollster Klarheit ausgeführt: Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder, welches einerlei ist, die entschiedene Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten und herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zwecke, sondern immer von seinem Zwecke abführen. Der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entrieren als bei Nebenpersonen [Burleigh!] zur Desavantage des Hauptthelden.[1])

Es war wie in der Geschichte so in der Idee des Dichters ein Verhängnis der solch dämonischer Affekte fähigen Schottenkönigin, daß sie „heftige Passionen“ entzünden mußte. Eben als Leidende übt sie eine unwiderstehliche Macht über die Gemüter aus. Wie durch einen geheimnisvollen Zauber fühlt sich ein Schwärmer nach dem andern gedrängt, Leib und Leben in den tollkühnsten und skrupellosesten Befreiungsversuchen für Maria zu wagen. Bis unmittelbar an den Thron der Elisabeth reicht die verführerische Macht der gefangenen Königin. Am unmittelbarsten und nachdrücklichsten aber offenbart sich der verhängnisvolle Reiz ihrer Persönlichkeit durch ihre Wirkung auf Mortimer nach der Begegnung. Das Feuer ihrer eigenen sinnlichen Erregung facht die verhaltene Glut der Sinnlichkeit

[1]) Vgl. auch Sierke a. a. O. S. 83/4.

in dem fanatischen Schwärmer zur rasenden Flamme an. Siegerin über Elisabeth durch das den sinnlichen Reiz ihrer Erscheinung erhöhende Ungestüm weiblicher Leidenschaft, hat sie die Schutzwehr würdiger Fassung verloren und erfährt durch die wild stürmischen Begierden ihres Retters eine moralische Demütigung. Der rücksichtslose Sinnentaumel Mortimers, der sie mit schmählicher Berufung auf ihre einstigen Fehltritte niederzwingen will, zeigt ihr wahrer und erschreckender denn je ihr eignes Jugendbild und weckt in ihrer großen Seele den heiligsten Abscheu vor sinnlicher Begierde und Leidenschaft, Antrieb und Entschluß zu innerer Läuterung. So findet sich ihre edle Natur durch die nach Schillers ethischer Ästhetik unentbehrliche Anschauung der eigenen und fremden Taten und ihrer Folgen aus der empirischen Trübung ihrer seelischen Harmonie, aus der Differenz zwischen der natürlichen Bestimmung und der empirischen Erscheinung des Menschen zur bewußten Einheit und Ganzheit zurück und nähert sich dem überindividuellen Idealbegriff des Reinmenschlichen. Nachdem sich die sinnlich-egoistischen Neigungen ausgebraust haben, gewinnt die „Person“ in Maria Stuart die Oberhand über ihren „Charakter“, das intelligible über ihr empirisches Selbst. Das in ihrer edlen großen Natur schlummernde höhere Bewußtsein führt sie von selbst dem erhabenen Ziele entgegen; die sittliche Weltordnung, die neben der natürlichen Kausalität ohne direkte gegenseitige Beeinflussung besteht, braucht sie nicht zu treiben und braucht ihr leidenschaftliches Ungestüm nicht zu richten, da dieses mit unerbittlicher, naturgesetzlicher Folgerichtigkeit sich selbst aufreibt; so fallen sittliche und sinnliche Notwendigkeit letzthin zusammen und ihr Leben eilt, pessimistischer Ansicht und der äußeren Handlung nach, dem Verfall, optimistischer Auffassung nach und in Schillers Sinne der höchsten Vollendung seiner natürlichen Bestimmung entgegen.[1])

Zu einer Begegnung der beiden Königinnen, die in Schillers Drama den Ausgang der äußeren Handlung und die innere Wandlung der Heldin bestimmt, konnte es in der geschichtlichen Wirklichkeit nicht kommen; die zur Herbeiführung einer Zusammenkunft gepflogenen Verhandlungen mußten ergebnislos

---

[1]) Nach Petsch a. a. O. S. 297 und 300.

bleiben, das lag in den politischen Verhältnissen und in dem schroffen persönlichen Gegensatz der beiden königlichen Frauen begründet. Schiller war sich dessen auch wohl bewußt, daß seine dramatisch so großartige „Szene an sich selbst moralisch unmöglich“ und ein kühnes Wagnis sei. Elisabeth, die den Tod der Gefangenen und Verurteilten um jeden Preis will, die Paulet den schnöden Antrag des Meuchelmordes an der gefährlichen Gegnerin machen läßt und nach dem Fehlschlagen dieses Versuches Mortimer für ihre heimtückische Absicht zu gewinnen bemüht ist — diese Elisabeth kann schon aus Gründen der Politik als Königin unmöglich der Stuart die erbetene Zusammenkunft freiwillig und aus Gnade gewähren. Scharf spricht das Burleigh (II, 4) aus:

> Raube dir nicht selbst
> Die Freiheit, das Notwendige zu tun.
> Du kannst sie nicht begnadigen, nicht retten,
> So lade nicht auf dich verhaßten Tadel,
> Daß du mit grausam höhnendem Triumph
> Am Anblick deines Opfers dich geweidet.

Und doch muß es eben dahin kommen, und gerade durch die von Leicester gleißnerisch schmeichelnd vorgestellte Aussicht auf einen persönlichen Triumph über die Verhaßte läßt sich das Weib Elisabeth dazu überreden, aus Eitelkeit und Eifersucht in die Begegnung zu willigen, die unter dem Schein des Zufalls stattfinden soll. Dadurch aber wird auch der Ausgang der Unterredung mit der unvorbereiteten Maria den unberechenbaren Wirkungen zufälliger Stimmung preisgegeben: Die Zusammenkunft kann unmöglich den von Maria erhofften Verlauf nehmen und muß zu einem heftigen Konflikt führen, und der listige Leicester hat, indem er Elisabeth betrügt, zuletzt sich selbst betrogen. Der flache Höfling hat nicht erkannt oder täuscht sich in dem Eifer der Verfolgung seines umständlichen und doch so kurzsichtigen Planes darüber, daß Elisabeth in Wirklichkeit nur zwischen Hinrichtung und Ermordung, nicht wie sie sich den Anschein gibt zwischen Hinrichtung und Begnadigung schwankt. Die Einwilligung in die Zusammenkunft mit Maria ist die Frucht, nicht der Keim ihres Charakters, den Schiller auf Grund überlieferter Züge — wie ihr allzudurchsichtiges Spiel mit Davison

und die „widerliche Komödie“ [1]) ihres Verhaltens nach der Urteilsbestätigung — innerlich und menschlich motiviert hat.

Es ist falsch, die abstoßende Zeichnung der englischen Königin mit Schillers ästhetischer Hinneigung zu Maria zu begründen. Soweit hätten rein ästhetische Gesichtspunkte das Urteil des Historikers und Philosophen nicht trüben können, der gewiß aufs schärfste den Schaden zu würdigen wußte, der der Weltfreiheit erwachsen wäre, wenn Maria Stuart und Philipp II. die Oberhand über Elisabeth und den Oranier gewonnen hätten. Ebensowenig ist Schiller die auch von neueren Geschichtschreibern vertretene Ansicht unterzulegen, daß die Erfolge der englischen Politik unter der Regierung der Eliasbeth grade trotz ihrer launischen Unberechenbarkeit durch Patrioten und weitblickende Staatsmänner erreicht wurden. Schiller folgt in der Zeichnung Elisabeths ganz der ihm vorliegenden Überlieferung, die ihr Herrscherweisheit und politischen Scharfblick zuerkennt, sie aber als Weib in einem recht wenig gewinnenden Lichte erscheinen läßt. Hume spricht von ihrer durch viele lustige Beispiele bewiesenen verliebten Natur [2]); die höchst unziemlichen Vertraulichkeiten, die sich Elisabeth im Verkehr mit ihren Günstlingen erlaubte, lassen die berechnend lüsternen Worte, in denen sie Mortimer ihre „Frauengunst“ in verführerische Aussicht stellt, gar nicht so sehr beleidigend und ungeheuerlich erscheinen wie Bellermann findet. Auch die ihre Partei nehmende Geschichtschreibung kann ihre beständige Falschheit und Gehässigkeit gegen Maria Stuart nicht leugnen, ihr Schwanken und Überlegen unter dem Schein der Gewissenhaftigkeit nicht beschönigen. Ihr reizbares, aber von einer starken verstandesmäßigen Energie gezügeltes Temperament, die lauernde, immer auf den guten Schein bedachte brutale Falschheit ihres kalten Gemütes, diese hervorstechenden Merkmale der historischen Persönlichkeit Elisabeth gibt Schiller in seiner „königlichen Heuchlerin“ [3]) getreu wieder. Wie ihre durch das ganze Drama hindurch nie sich verleugnende niedrig kleinliche Heuchelei steht auch das häßliche, aber psychologisch wahre tiefere Motiv ihrer

---

[1]) E. Marcks, Königin Elisabeth von England und ihre Zeit, 1897 (= Monographien zur Weltgesch. hrsg. v. Heyck, II).

[2]) Vgl. auch oben S. 237.

[3]) Brief an Goethe vom 30. Juli 1799.

Seele, Weiberneid und Weibereitelkeit, auf dem Boden geschichtlicher Überlieferung.[1]) Schon im Jahre 1782, in dem Schiller den ersten Plan seiner „Maria Stuart“ faßte, schrieb er in dem Aufsatz „Über das gegenwärtige teutsche Theater“ (XI, 82): „Wir sollten ja die Neigungen des schönen Geschlechts aus seiner Meisterin kennen; die hohe Elisabeth hätte eher eine Verletzung ihrer Majestät als einen Zweifel gegen ihre Schönheit vergeben.“ Das Bild, das Schiller damals von der geschichtlichen Elisabeth gewonnen hat, ist ihm 18 Jahre später lebendig geworden. Es blieb abstoßend, nicht weil es seiner künstlerischen Idee nach, um der endlichen Wirkung des Ganzen willen, so bleiben mußte, sondern weil er nach der wesentlichen Forderung der (im ganzen freilich zu engen) Vorschriften Lessings für das historische Drama in Ausübung der Kunst es nicht vermochte, die eigentümliche ethische Beschaffenheit jeder geschichtlichen Individualität, wie er sie erkannt hatte, willkürlich zu ändern. Kraft seines unbestechlichen Wahrheitsinnes, der die Träger geschichtlicher Ideen scharf prüfte, konnte er die gewonnene Einsicht nicht unterdrücken, daß in Elisabeth persönliche Nebenmotive in verhängnisvollster Weise den politischen Hauptzweck fördern halfen, und er mußte diese Erkenntnis dichterisch gestalten, sogar in einem Gegensatz zu seiner eigenen Theorie über den höchsten, der tragischen Kunst erreichbaren Grad des Mitleids[2]), das dann zu erreichen sei, wenn sowohl derjenige, welcher leidet, als derjenige, welcher das Leiden verursacht, Gegenstände desselben werden.

„Das kann nur dann geschehen, wenn der letztere weder unsern Haß noch unsere Verachtung erregte, sondern wider seine Neigung dahin gebracht wird, Urheber des Unglücks zu sein. — Unser Mitleid wird geschwächt, wenn der Urheber eines Unglücks, dessen schuldlose Opfer[3]) wir bemitleiden sollen, unsere Seele mit Abscheu erfüllt. Es wird jeder-

---

[1]) Man denke z. B. nur an Elisabeths Verhalten gegenüber Melvil, dem Gesandten Maria Stuarts. Vgl. Heyck S. 86. Dieser geschichtliche Vorgang ist verwendet in Grahames ein Jahr nach Schillers Stück erschienener “Mary Queen of Scots” und Ch. Gullands “Queen Mary and Darnley”. (Siehe das Kap. „Rückschau und Ausblick“.) Vgl. oben S. 295.

[2]) Hier hat m. E. Petersen eine schiefe Auffassung. (Vgl. Säk.-Ausg. VI, S. X.)

[3]) Schiller hat die Märtyrertragödie Cronegks „Olinth und Sophronia“ im Auge; sein Urteil trifft vollständig die Renaissancedramen!

zeit der höchsten Vollkommenheit seines Werks Abbruch tun, wenn der tragische Dichter nicht ohne einen Bösewicht auskommen kann, und wenn er gezwungen ist, die Größe des Leidens von der Größe der Bosheit herzuleiten. Shakespeares Jago und Lady Macbeth, Kleopatra in der Rodogune, Franz Moor in den Räubern zeugen für diese Behauptung." (Über die trag. Kunst XI, 163.)

Wenn Schiller hier sich selbst so freimütig gegen seine eigene Theorie von der höchsten Vollkommenheit des tragischen Kunstwerks anführt, so hat er auch nicht angestanden, hinter ihr in der „Maria Stuart" aus tieferen Gründen zurückzubleiben, indem er die eitle heuchlerische Elisabeth seinen Quellen und der poetischen Wahrheit getreu schildert.

Übrigens ist seine Elisabeth doch nicht ein reines Scheusal wie Franz Moor[1]); das ist die Wirkung der Schiller eigentümlichen, von Fielitz biographische Charakteristik genannten Kunst, uns durch gelegentliche Andeutungen über die Entwickelung des Charakters diesen als notwendiges Ergebnis seiner Anlage

---

[1]) C. Thomas (S. 366) meint zwar: "that a more favorable portrait of Elizabeth . . . would have weakened the final effect which Schiller wished to produce", möchte aber doch wünschen, "that Elizabeth had been painted here (bei der Begegnung) in less repulsive colors. She might have been allowed to show a trace of human, or even of womanly, feeling." So stellte Banks, auf den sich C. Thomas nicht bezieht, das Verhältnis Elisabeths zu Maria dar. Die Motive dieser Tragödie bergen aber zwei Fallstricke: Die hohe politische Zweckmäßigkeit der Verurteilung und Hinrichtung Marias kann dramatisch nur durch Intrige oder Dialektik gegeben werden, und, ist Elisabeth der Stuart wohlgesinnt, so werden die scharfen Gegensätze verwischt und beide Hauptpersonen werden zu schwächlichen rührenden Gestalten. Der kräftige Gehalt des Stoffes geht unter in einer an Leidenschaft armen Dramatik. Übrigens begeht C. Thomas m. E. einen geschichtlichen Irrtum, wenn er Marias Tod nur ansehen will als "a measure of high political expediency with which petty female spite had nothing to do." — Nicht günstiger läge die Sache bei Erfüllung von Bulthaupts Wunsch, das Problem der Heuchlerin auf dem Thron bedeutender behandelt zu sehen: „Würde es nicht anstatt als Feigheit vielmehr als Stärke erscheinen, wenn die Königin in sich die Gewalt fühlte, mit den Menschen wie mit Marionetten zu spielen, sie mit überlegener Ironie immer so zu behandeln, wie sie wünschen mögen, und doch ihre wahre Gesinnung . . . schlau zu verhehlen?" Das Exempel einer Elisabeth mit „dieser souveränen Kraft" liefert Tronchin. — Schiller hat ohne Zweifel beide Möglichkeiten auch erwogen und mit gutem Grunde fallen lassen.

und der Umstände zum Verständnis und der Teilnahme näher zu bringen. Zwang und Arbeit war ihr Dasein, in dem herben Schicksal ihrer Jugend gewann sie an klugem Verstand und latenter Energie, lernte den Schein schätzen, heuchlerisch mit einer in Entsagung gewonnenen Tugend kokettieren und ihr verhärtetes Herz, ihr erkaltetes Gemüt unter scheinheiliger sanfter Maske zu bergen. Sehr fein weist Weitbrecht auf den im Charakter der Elisabeth liegenden inneren Konflikt, der zwar eigentlich nicht tragisch wirke, weil ihr zu sehr die innere Größe fehlt, aber doch einigermaßen das Schroffe mildere, eine gewisse, wenn auch nicht sonderlich herzliche Teilnahme für ein Leiden oder wenigstens für eine Notlage wecke, in der Elisabeth sich befinde: sie möchte Weib sein und darf es nicht, muß den Mann spielen und krampfhaft gereizt jede Andeutung der Schwäche ihres Geschlechts zurückweisen. Der an sich nicht anmutige Widerspruch zwischen der im Grunde kleinlichen Weiberseele und den ihr aufgezwungenen männlichen Ansprüchen darf in der Tat nicht übersehen werden, wenn man Elisabeth und ihrem Schöpfer ganz gerecht werden will.[1]) Auch darf nicht außer acht gelassen werden, daß Schiller doch einiges getan hat, um jenen Widerspruch etwas weniger unangenehm erscheinen zu lassen:

Die letzten Auftritte des fünften Aktes auf der Bühne wegzulassen, sagt Weitbrecht, ist dem Drama gegenüber, wie es Schiller will, eine stumpfsinnige Verstümmelung. „Die Katastrophe der Elisabeth, die jene Auftritte enthalten, ist einmal deswegen unentbehrlich, weil erst durch das Gericht, das hier über ihre Heuchelei ergeht, für sie selbst wieder etwas, eine erhöhte Teilnahme gewonnen wird; und dann aus dem andern Grunde, weil erst durch die immanente Gerechtigkeit, die hier zutage tritt, die tragische Grundstimmung des ganzen Stücks ihre Vollendung erhält — eine Grundstimmung, an der nun auch Elisabeth ihren Anteil bekommt. Immanente Gerechtigkeit — nicht jene äußerliche, welche das Böse mit willkürlichen Strafen belegt, die Gerechtigkeit vielmehr, welche einfach die natürlichen Konsequenzen aus dem menschlichen Tun zieht und so die unerbittliche Verkettung von Ursache und Wirkung zeigt, die auch durch die ethische Welt geht und die wir verehrend anerkennen müssen. Das Alleinstehen der Elisabeth am Schluß der Tragödie ist in dieser Beziehung von der kräftigsten Wirkung.“[2])

---

[1]) Vgl. auch Schillers Gedicht „Macht des Weibes“, Säk.-Ausg. I, 263.

[2]) Vgl. Lessing, Hamb. Dramat. 16. Stück: „Wollen wir denn im Ernst, daß sich ein Trauerspiel wie ein Epigramm schließen soll?“ usw.

So fällt am Ende doch der Haß der Tat auf sie; es trifft sie das Schlimmste, was sie treffen konnte, indem sie all ihr heuchlerisches Streben vereitelt sieht. Und gerade Shrewsbury, der Vertreter der Freiheit, muß ihrer dämonischen Verblendung das Urteil sprechen. Gewaltsam hat sie das Gefühl der Verantwortlichkeit, die Forderungen der Sittlichkeit niedergehalten; sie hat die Gelegenheit begierig ergriffen, sich ihrer gefährlichsten politischen Gegnerin wider jedes Recht zu bemächtigen und hat sich dadurch in eine furchtbare Zwangslage begeben; ihre Leidenschaft findet Befriedigung, aber die sittlichen Bedenken ihrer weiblichen Alltagsseele treiben sie in Feigheit, Furcht und Mordlust. Nichts als die höchste Befriedigung ihrer kalten, doch unaufhaltsamen Leidenschaft sucht sie in der Zusammenkunft mit Maria; die Demütigung, die sie da erfährt, setzt sie in eine neue innere Zwangslage, in der ihre Leidenschaft sich überschlägt. Sie ist eine ganz physische Natur[1]), keiner sittlichen Erhebung mehr fähig. Ihr Leben ruht nur auf dem sinnlichen, empirischen Teil des Menschen. Sie kann nur der praktischen, von Burleigh vertretenen und von ihrer niedrigen Leidenschaft geforderten Notwendigkeit folgen, aber nicht die sittliche Freiheit gewinnen, zu der sie Shrewsbury mahnt. (Vgl. V. 1330 ff. II, 3.) Ihr moralisches Selbst steht ganz im Banne der zu jedem Verzicht auf ihre Ansprüche unfähigen Leidenschaft, des kalten, vom niedrig egoistischen physischen Selbsterhaltungstrieb beherrschten Verstandes. Ihre Leidenschaft ist Haß, unauslöschlicher blutiger Haß gegen Maria. Er ist innerlich und äußerlich so fest gegründet, daß wir klar empfinden, sie muß den Streich führen.[2])

Die Schottenkönigin ist ihr ein ewig drohendes Gespenst; denn alle Zweifel der katholischen Welt an dem Rechte Elisabeths auf Englands Thron, alle Ansprüche gegen ihr Königtum fassen sich in Maria Stuart zusammen. Kein Verzicht, kein Übertritt zum Protestantismus kann die unglückliche Gefangene retten, denn nichts bietet Elisabeth Gewähr dafür, daß die Anhänger ihrer Nebenbuhlerin sich durch deren Verzicht gebunden fühlen würden. — Zum höchsten Grade unerbittlichster Unver-

---

[1]) Petsch a. a. O. S. 212 f.

[2]) Bellermann a. a. O. S. 216.

söhnlichkeit wird aber dieser auf politischem Boden keimende Haß Elisabeths gesteigert durch zehrende Empfindungen allgemein menschlicher Natur, durch bitter grollenden Neid gegen die Frau, die das höchste Glück des Weibes überreich, offen und frei genießen durfte — und durch die brennendste Eifersucht gegen die alle Männer berückende Schönheit, die ihr sogar den Geliebten entriß und den Bräutigam raubte. — Aus diesem tödlichen Gegensatz des Weibes gegen das Weib erklärt sich Schillers Weisung an Iffland (Jonas VI, 163), es liege ihm alles daran, daß Elisabeth in diesem Stücke noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen dürfe; Maria sei in dem Stücke etwa 25 und Elisabeth höchstens 30 Jahre alt.[1])

In dem anscheinend den Grundzügen nach aus dem Plan von 1783 stammenden Hauptmotiv für die Gestaltung des Gegensatzes der beiden Königinnen eine Abschwächung des großartigen historischen Charakters der Tragödie zu sehen, ist ungemein kurzsichtig. Gerade die persönliche Färbung des Hasses der Elisabeth gibt ihrer Stimmung und Handlungsweise erst jene dem Drama unentbehrliche, nachdrückliche leidenschaftliche Kraft. Und überall mischt sich in Elisabeths Empfindungen das Politische hinein, die Erkenntnis der weltgeschichtlichen Notwendigkeit, welche die Grundlage der Handlung bildet. Wenn die englische Königin auch nicht wagt, den politisch-logischen Zwangschluß anzuerkennen, so muß ihr doch unbedingt in Schillers Drama wie in der Geschichte zugestanden werden, daß die Hinrichtung Maria Stuarts in der Tat ein unerläßlicher Akt politischer Notwehr war. „Gerade die untrennbare Vereinigung beider Gesichtspunkte," bemerkt Bellermann, „ist das dichterisch Vortreffliche in diesem Charakterbilde, wie es ja zweifellos auch der geschichtlichen Wahrheit und vor allem der menschlichen Natur überhaupt entsprechend ist." — Wenn Elisabeth die Schottenkönigin nur aus kleinlicher selbstsüchtiger Gehässigkeit hinrichten ließe, wäre die geschichtliche Idee des Stoffes geschändet. Schiller ist aber der erste Dichter, der die in dem Stoffe liegende Idee weltgeschichtlicher Notwendigkeit scharf erkannt hat, der erste Dramatiker, der die kalten politischen Antinomien restlos in persönliche Gegensätze aufgelöst hat. Er hat die weitesten

---

[1]) Vgl. dazu Bellermann S. 197 u. Lessings Hamb. Dramat. 23. Stück.

und tiefsten Gründe der geschichtlichen Tragödie lebensvoll verkörpert.

Der in der Geschichte der Gefangenschaft Marias gebotene Stoff zeigt die Unglückliche nur in einem erfolglosen Kampf gegen schicksalsschwere Umstände, gegen die unerbittliche Logik der Geschichte, dem das wichtigste dramatische Interesse und die volle Wirkung des Tragischen fehlt. Schiller erkannte bei der Wiederaufnahme des Stoffes sogleich das seiner besonderen Beschaffenheit immanente Formgesetz. Er entdeckt die Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen [1]) auf die Seite zu bringen und die Tragödie mit der Verurteilung wie mit einem untrüglichen Orakel anzufangen, so daß man die Katastrophe gleich in den ersten Szenen sieht, und indem sich die Handlung des Stücks davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird (Jonas VI, 26 und 45). Das ist nach Schillers Bezeichnung die „Euripidische Methode, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes besteht". In diese glücklich gewählte, dem geschichtlichen Sachverhalt entsprechende Form der Zustandstragödie, die mit analysierender Rückschau auf die den Knoten schürzenden Ereignisse nur die letzten Momente der Katastrophe zusammenfaßt, in diese unabänderliche reife Situation bringt Schiller echt dramatisches Leben und Bewegung durch eine ganz auf den Schein gestellte Handlung. Nicht daß er diesen Schein willkürlich über die Wahrheit, den tatsächlichen Verlauf des geschichtlichen Vorgangs setzte, sondern er stellt durch den Schein das Wesen des Stoffes dar.

Es scheint nur, als ob Maria sich durch Demut und Nachgibigkeit die Tore ihres Kerkers öffnen, ihr Leben und ihre Zukunft retten könnte. Soviel sachlichen Rückhalt hat dieser Schein freilich, daß die Unterzeichnung des Urteils erschwert und für Marias Freunde Zeit gewonnen worden wäre. Streng objektiv betrachtet, ist eine günstige Wendung im Schicksal der Schottenkönigin unmöglich, aber sie selbst hegt die subjektive Überzeugung, daß sie ihr Schicksal zu lenken noch in der Hand habe. Und ihre Selbsttäuschung reißt uns unwiderstehlich mit fort und läßt uns schließlich ihr tragisches Ende durch ihre eigene

[1]) Man halte Kormart und Riemer dagegen!

Handlungsweise unmittelbar veranlaßt erscheinen. So gelang es Schiller, das dem Stoffe eigentümliche ungewöhnliche Verhältnis der Hauptperson zu der Handlung, ihre fast ganz passive Rolle inmitten des um sie als Zielpunkt aller Bestrebungen tobenden Kampfgetriebes der Zeitmächte zu wahren und der leidenden Heldin dennoch ein machtvoll dramatisches Tun aus ihrem Charakter heraus zu ermöglichen. Denn die in die Zustandstragödie in objektiven dramatischen Vorgängen hineinspielenden Verhältnisse, die der Geschichte nach zu der gleich am Anfang vor uns stehenden Katastrophe geführt haben, bestimmen durch ihre Einwirkung von außen Marias Handeln, die Entfaltung ihres Charakters, der selbsttätig nach außen wenig wirken kann, da der Wille zu tatkräftigem Vorgehen wieder durch die Umstände gehemmt ist. Freilich fehlt somit „der tragische Konflikt, der den Helden vor große Entschließungen stellt und endlich in sein Verhängnis hinabreißt. Die gefangene Königin befindet sich im Konflikt mit ihrer unwürdigen äußeren Lage, aber nicht mit sich selbst“ (O. Harnack, Schiller, 1898. S. 324). Wenn man nur den von Harnack in „Maria Stuart“ vermißten tragischen Konflikt als den „eigentlichen“ gelten läßt und an dem ebenso weiten wie tiefen Begriff des Tragischen das Schematisierungskunststück üben zu können glaubt, ihn engherzig in eine eindeutige Formel zu pressen, dann sind allerdings Schillers „Maria Stuart“, die „Orestie“ und „Ödipus“ und Wagners „Tristan und Isolde“ und Ibsens Dramen keine Tragödien und Volkelt hat sich vergebliche Mühe gemacht, ein dickes Buch über die Ästhetik des Tragischen zu schreiben. Harnack mißt Schillers „Handlungsdrama“, wie der Dichter es selbst bezeichnet, mit dem Maßstab des shakespearisierenden Charakterdramas. Gerade in „Maria Stuart“ setzt Schiller seine durch Vermittelung der Hamburgischen Dramaturgie (St. 38) gewonnene, für seine späteren dramaturgischen Theorien hochwichtige Aristotelische Anschauung, daß die Tragik auf den Umständen, nicht auf dem Charakter beruhen solle, am reinsten und vollkommensten in dramatische Praxis um; und es ist ihm ein großer Trost, von Körner (Jonas VI, 171) zu hören, daß der Mangel an demjenigen Interesse, welches der Held oder die Heldin einflößen, der „Maria Stuart“ bei dem kritischen Freunde nicht geschadet hat: „Du sagst ganz richtig,“ antwortet er ihm, „daß die Hauptpersonen

das Herz nicht anziehen ... Nach meiner Überzeugung hat das moralische Gefühl niemals den Helden zu bestimmen, sondern die Handlung allein, insofern sie sich auf ihn allein bezieht, oder allein von ihm ausgeht." [1])

In wenigen Dramen bezieht sich die gesamte Handlung bis auf den kleinsten Zug so vollständig auf die Hauptperson wie in Schillers „Maria Stuart". Alle Geschehnisse der ersten beiden Akte haben zum Ziel, die Illusion zu wecken, als gäbe es noch die Möglichkeit einer Rettung für Maria, wenn die Unterredung mit Elisabeth zustande käme, die aber unfehlbar ihr Tod wird, weil sie ihre Persönlichkeit nicht selbst aufgeben kann. Um die Begegnung der Königinnen herbeizuführen, verarbeitet Schiller ursprünglich voneinander unabhängige Motive zu einem ungemein geschickt verschlungenen Netz sich wechselseitig bedingender Bestrebungen, deren Knotenpunkt Leicester ist. Dieser charakterschwache, persönlich bei aller äußeren Größe nichtige Günstling der Elisabeth, dieser anmaßende, unersättlich sinnliche, aller sittlichen Momente bare Elegant, ist gar kein ernsthaft zu nehmender Mann und wird auf der Bühne desto erträglicher, je leichter und seichter ihn der Schauspieler nimmt. Den erbärmlich selbstsüchtigen, berechnenden Höfling, der ein so verächtliches Doppelspiel treibt, mit Pathos zu geben, widerspricht dem von Schiller gezeichneten Charakterbild. „Mit all seiner Nichtigkeit, ja eben durch diese," sagt Weitbrecht, „ist Leicester an dem tragischen Verhängnis der Maria beteiligt — und das darf ihm in der Katastrophe doch für einen Augenblick zum schmerzlich beschämenden Bewußtsein kommen. Lange wird's freilich nicht dauern — er macht sich aus dem Staub, ‚zu Schiff nach Frankreich'".

Hebel der Leicester-Handlung und damit ein nicht geringer Anstoß zur Wendung ist das nur scheinbar fernstehende Ereignis der französischen Werbung, die dem Dichter Anlaß zu prächtigen kulturgeschichtlichen Farbenstrichen liefert.

Die Umstände der Haupthandlung machen jedoch jedes engere, unmittelbare Verhältnis Leicesters zu Maria unmöglich.

---

[1]) Vgl. die bezeichnende Gegenüberstellung der von Schiller eben begonnenen „Jungfrau von Orleans" mit „Maria Stuart" am Ende desselben Briefes und Körners Brief v. 9. Juli 1800.

Die Strebungen des Spiels gegen das Gegenspiel zu einen, dient die Figur Mortimers. Aber er vermittelt nicht nur die Handlung zwischen Maria und Leicester, sondern verstärkt selbst noch im höchsten Grade die aktive Richtung des Spiels, das im Stoffe dramatische Bewegung sehr vermissen läßt. Neben den von Shrewsbury unabhängig unterstützten Bemühungen Leicesters, eine Milderung des Verhältnisses der Schottenkönigin zu Elisabeth herbeizuführen, erhebt sich der noch am ehesten Erfolg versprechende Anschlag Mortimers und seiner Mitverschworenen zu gewaltsamer Befreiung der Verurteilten. Doch auch dieser verwegene Plan beschleunigt zuletzt nur den unaufhaltsamen Lauf der Dinge, denn nach dem verfrühten und verfehlten Mordanschlag auf Elisabeth ist dieser der letzte Rechtstitel zur Ausführung ihres tödlichen Vorsatzes gegeben, war doch selbst Leicesters letztes Wort im Staatsrat (II, 3):

„Sie lebe — aber unterm Beil
Des Henkers lebe sie, und schnell, wie sich
Ein Arm für sie bewaffnet, fall' es nieder."

Auch nicht dramatisch-technischen Zwecken allein dient die Figur Mortimers und die an sie geknüpfte Handlung, in ihr stellt sich der Geist und die dämonische Macht des jesuitischen Fanatismus dar, der die damalige katholische Welt gegen den Protestantismus und vor allem gegen die gewaltig aufstrebende ketzerische Weltmacht England beseelte. Diese Rolle ist keine reproduktive Gestaltung, sondern eine produktive Schöpfung aus den Tiefen der Geschichte heraus, eine synthetische Person, welche die ungeheuren Anstrengungen des Katholizismus zur Befreiung der Stuart in den ruhenden Zustand der gleich zu Anfang der Tragödie sichtbaren Katastrophe hineinspiegelt und der analytischen Erklärung des schon Gewordenen ein unmittelbares Bild des Werdens in straff fortschreitender Handlung zur Seite stellt. Oder vielmehr, auf dem festen Fundament der unabänderlichen Situation erwachsen noch einmal in sinnlichster Verdeutlichung die Gegensätze, die zu jener unwandelbaren Katastrophe geführt haben, in den beiden ausgeprägten Gegenspielern Mortimer und Burleigh, die „symbolisch die beiden Mächte repräsentieren, die ihren Kampf bereits ausgekämpft haben" (Petersen). Als Dramatiker ist Schiller schon immer ein Menschenbildner gewesen, als Geschichtschreiber hat er die Kunst

gelernt, die Abstraktionen politischer Körperschaften und Parteistrebungen in ihre konkreten Bestandteile zu zerlegen, sie zu beleben, in Bewegung zu setzen und aufs neue zu gruppieren.[1]) Nicht der willkürlich dichtenden Phantasie ist die erfundene Figur des verwegenen Schwärmers entsprungen, sie ist das künstlerische Ergebnis sorgfältigen, gewissenhaften Fleißes und gründlicher Forschung. Je genauer man hinsieht, hebt Bellermann hervor, desto mehr festen Boden, auch geschichtlich betrachtet, gewinnt alles, was Schiller uns vorführt, allgemeiner Zeitcharakter wie einzelne Züge.

Keiner von Schillers Vorgängern, wenige seiner Nachfolger in der Behandlung des Stoffes können sich eines so fest hingestellten Individuums rühmen, in dessen persönliches Schicksal und Streben die Farbe und Politik der Zeit ohne jede störende Tendenz so lebendig verwoben ist wie in Mortimer[2]), diesem poetisch-dramatischen Vertreter der hierarchisch-absolutistischen Weltpartei, deren Idee uns in seiner Persönlichkeit zu einer verständlichen Erfahrung und erlebten Tatsache wird. Der hinreißende Schwung, die sinnliche Glut, die Schiller der Erzählung dieses Phantasten verlieh, hat einer Reihe der „allzeit fertigen Urteiler" Anlaß gegeben, auch hier katholisierende Neigungen des Dichters zu wittern. Nur Voreingenommenheit, die nicht sehen will, oder Beschränktheit, die nicht sehen kann, erkennt nicht die zwingendsten Gegenbeweise für die freie Objektivität Schillers in der lauteren Milde des anglikanischen Shrewsbury und der geradsinnig gewissenhaften Rechtlichkeit des Puritaners Paulet, dieses

---

[1]) Vgl. Fester a. a. O.

[2]) Eine überaus müßige Frage ist es, warum Schiller statt des erfundenen Mortimer nicht die historischen Gestalten Babingtons oder Norfolks in das Drama einführte. Weil Schiller diese beiden Namen nach der durch die Anlage des Stückes bedingten Stoffverteilung als notwendige Momente der Vorgeschichte brauchte, ist die einfachste Antwort, die wohl genügen dürfte. Merkwürdig verschrobene und naive Gründe entdeckt Aloysia Cüppers (S. 467); nur den kuriosesten dritten will ich anführen: Bei Norfolk und Babington hätte Schiller das tragische Motiv der Hinrichtung, das er bei Maria Stuart, seiner Heldin zum Ausgangspunkt macht, wiederholen müssen! — Welch böse Fehler hat demnach Shakespeare begangen! Hamlet ersticht den Polonius und wird nachher selbst erstochen, Duncan wird ermordet und nachher noch die Gattin Macduffs und schließlich wird gar auch Macbeth noch erschlagen usw.

strengen Ritters ohne Tadel, dem Schiller das verdiente rühmliche Denkmal setzt.[1]) Zelotische Katholikengemüter wären andrerseits gar geneigt, in manchen Äußerungen Mortimers Verkennung, Entstellung, ja völlige Verzerrung katholischer Lehrbegriffe zu sehen und Schiller zu verketzern. Man muß den fanatischen Renegaten eben in seiner Bedingtheit als Verkörperung einer historischen Geistesrichtung und Zeitmacht fassen, nicht in irgendwelchem engherzigen Konfessionalismus als Vertreter der katholischen Kirche schlechthin. In der Zeichnung dieses egoistischen Verstellungskünstlers, dessen mäßige Geistes- und Charakteranlagen krampfhaft durch eine bis zum Wahnsinn überhitzte Phantasiekraft zu selbstherrlicher Scheingröße emporgequält ist, stören keine falschen Farbentöne. Er ist ein stark ausgeprägter Typus jenes Zeitalters der vollkommenen Absonderung der Religion von menschlicher Sitte, in welchem das Oberhaupt der römischen Christenheit und ihre Bischöfe selbst Beispiele skrupelloser Ausbeutung kirchlicher Gnadenmittel und sophistischer Verschiebung aller ethischen Maße gaben. Papst Gregor billigte nicht nur den Plan zweier Fanatiker, Elisabeth zu beseitigen, sondern entließ die Meuchelmörder mit seinem apostolischen Segen, indem er sie im Falle des Gelingens ihres Anschlages der Heiligsprechung für würdig erachtete.[2]) Ganz ähnlich verhielt es sich mit dem Mordanschlage Parrys, der neben Babington das geschichtliche Vorbild Mortimers ist.

Schillers Verschwörer ist nicht "very soft-hearted, very susceptible to the religion of the beautiful", wie C. Thomas findet, sondern einfach ein niedriger Charakter von grober Sinnlichkeit, die um so leidenschaftlicher durchbricht, als sie so lange zurückgehalten war. In der Schilderung seiner Bekehrung spricht sich mehr taumelnde Sinnengier als edle reine Begeisterung und innige Andacht vor einer Welt der Schönheit aus. Nicht aus ästhetischen Gründen verschwor er den Glauben; sinnliche Glut und religiöser Fanatismus sind ebenso wie blutrünstige Askese und Wollust nur scheinbare Gegensätze, deren Vereinigung in einer Person durchaus nicht unbegreiflich oder außergewöhnlich

---

[1]) Vgl. oben S. 285f.

[2]) Vgl. Gädeke S. 274, Froude XI, 305. — Vgl. auch oben S. 95, Anmerkg. 4. — Bellermann II, S. 206.

ist. Sinnlicher Zauber strahlt ihm aus Marias Bild beim ersten Erblicken in Rheims entgegen und bannt ihn, „des Gefühls nicht mächtig“. Demnach braucht man nicht mit C. Thomas überrascht zu sein, daß er so leichthin die Mörderrolle übernimmt. Tragische Weihe liegt seinem Schicksal und Charakter ganz fern.

Er handelt als Werkzeug jener Mächte, die Burleigh, der Repräsentant der protestantisch-konstitutionellen Politik Englands, abwehren will. Zu diesem weitsichtigen Eiferer für Englands Wohl steht der gegenüber der historischen Figur gleichen Namens sehr gehobene Shrewsbury nur mehr in einem dialektischen Gegensatz. — Objektiven Gehalt hat Marias Mahnung an den leidenschaftlichen Patrioten und überzeugten Protestanten: „Mißtraut Euch, edler Lord, daß nicht der Nutzen des Staats Euch als Gerechtigkeit erscheine.“ Mit ernstester Sachlichkeit, klarer Besonnenheit, mit einer rücksichtslosen Offenheit und Gradheit kämpft er für seine ihn ganz erfüllende Idee. Intrigant scheint er nur gegenüber Paulet auf Veranlassung Elisabeths. Er ist selbstlos, auch frei von kleinlicher Leidenschaft, durchaus nicht der nach abgebrauchter Theaterschablone gezeichnete ränkespinnende Schleicher Tronchins: der auf der Bühne traditionelle Großschatzmeister, der seine Rolle scharf und tonlos, mit bösartiger Kälte abspielt, steht in grellem Widerspruch zu der Schöpfung des Dichters. — Wenn man mit Kühnemann den eigentlichen Stachel von seinem Tun in der niedrigen Absicht sehen will, Leicester auszustechen und zu verdrängen, macht man ein zufälliges Attribut, eine natürliche Nebenerscheinung zum Wesentlichen. Zuweilen nimmt seine durchdringende leidenschaftliche Beredsamkeit den Klang persönlicher Gereiztheit gegenüber dem „Plauderer“ Leicester an, und das ist höchst selbstverständlich. Der scharfblickende, in redlichster Überzeugung seiner besten Absicht für den Bestand der englischen Staatsverfassung und des Protestantismus wirkende Staatsmann kann seine Pläne und Erfolge nicht ruhig, ohne persönliche Erregung durchkreuzen lassen; würde er nur trocken sachliche Erwiderungen für die kurzsichtigen Gegenbestrebungen des eitel großsprecherischen Schwachkopfes haben, so gliche er den zopfig steifen Juristen Kormarts und wäre nicht das lebensvolle Individuum des Schillerschen Dramas.

Keine der größeren Rollen, nur wenige Szenen sind seit der

ersten Aufführung der Tragödie bis heut von Mißbilligungen verschont geblieben; vor allem war das Verhältnis des Bühnenwerks zur Geschichte ein beliebter Angriffspunkt. Dem historischen Drama „Maria Stuart“ unseres Schiller, dem so viele deutsche Beurteiler Anerkennung versagten, erteilt der Amerikaner C. Thomas das gebührende Lob:

"Looked at in a large way, the play is an excellent piece of historical fresco-painting. The whole spirit of the time with its warring passions, its intrigues of fanaticism, is vividly and powerfully brought before us. The author's partisanship is aesthetic only, not religious or political. The many counts in the long indictment of Queen Mary, the motives and arguments of the English government, even the higher traits of Queen Elizabeth, are all brought out in the course of the play. Nothing of importance is neglected, and the complicated situation is made admirably clear. The historical background, with its luminous vistas of European politics, really leaves very little to be desired."

Die hinreißende theatralische[1]) Tragödie verteidigt sich selbst am besten auf der Bühne durch die unverwelkliche Anziehungskraft, die sie auf das Volk im weitesten Sinne ausübt. Schiller selbst hatte bei der Arbeit schon auf alles gerechnet, was für den theatralischen Gebrauch wegbleiben konnte und sein Stück so eingerichtet, „daß durchaus keine eigene Mühe dazu nötig ist wie beim Wallenstein“. So zog er die Tragödie für den Zweck der Repräsentation in etwas enger zusammen, indem er einige der reichlich aufgenommenen historischen Motive strich, „die den nachdenkenden und instruierten Leser freuen können, aber bei der Vorstellung, wo ohnehin der Gegenstand sinnlich dasteht, nicht nötig und wegen historischer Unkenntnis des großen Haufens auch ohne Interesse sind.“ — Die von Schiller in den Bühnenmanuskripten weggelassenen Stellen[2])

---

[1]) Vgl. Jonas VI, 73.

[2]) Im Leipzig-Dresdener (a) und Hamburger (b) Theatermanuskript sind [nach Goedekes Hist.-krit. Ausg. XII] folgende Verse gestrichen bzw. geändert: 13—15 | 17 | 19 | 21—22 eingesetzt für die gestrichenen Verse 28—29 | 48 | 97—141 | 196—202 | 241—50 | 275—80 | 293—322 | 444—50 | 471—73 | 476 nur in a | 513f. in a, in b von späterer Hand nachgetragen | 522f. in a | 603f. in a eingesetzt für die gestrichenen Verse 608—11 | 700 | 719—30 | 750—53 | 758—61 in b | 762—98 in a | (nach 829 eingeschoben: „Als das beglückte Werkzeug mich gedacht“) | 836—38 | für 847—66: „Daß Ihr des Hochverrats für überwiesen zu achten und des Todes schuldig seid“ | 890f. | 1001—27 | 1042—48 | 1172—84 | 1272 in a |

geschichtlichen Inhalts beeinträchtigen den weltpolitischen Ideengehalt des Dramas keineswegs; es fehlen in der Tat nur einige für den nicht instruierten Zuschauer interesselose breitere Aus-

---

1236—44 in a | 1283f. | 1406—10 | 1416—37 | 1860 | 1874—79 | 1962—67 | 2011—14 | 2170f. in a | 2698f. in a | 2805 in a | 3445—61 (von „Burgoyn: Besorget . . ." an) [Beichtszene: 3625—31 in a ersetzt durch neue Verse; s. Goedeke a. a. O. S. 560 | in 3641 und 3720 „Beichte" durch „Bekenntnis" ersetzt | 3643—72 durch neue Verse ersetzt; s. Goedeke S. 561 | in 3693 „gebeichtet" ersetzt durch „erlassen", in 3702 durch „bekannt" | 3738—57 durch neue Verse ersetzt; s. Goedeke S. 565 | 3657 in a] nach 3796 in a b noch: „Kennedy und Kurl: Wir lassen Dich nicht! Wir trennen uns nicht von dir! Maria." | nach 3821 in ab noch 13 Verse eingeschoben; s. Goedeke S. 570 | für 4004—7 andere Verse, s. Goedeke S. 579. (Von Joh. Hoffmanns Greifswalder Diss. [1906] über den Hamburger Theatertext erhielt ich zu spät Kenntnis.)

Diesen maßvollen Streichungen reihe ich zum Vergleich die größeren Fortlassungen in der nach dem Szenarium des Herzogl. Sachsen-Meiningenschen Hoftheaters auf Grund des Textes der ersten Druckausgabe von Schillers „Maria Stuart" bearbeiteten offiziellen Ausgabe des „Repertoire des Herzogl. Meiningenschen Hof-Theaters. XXIV. Heft." (Leipzig, Friedr. Conrad o. J.) an: 11—15 | 22—27 | 32—45 | 48f. | 52—56 | 69—104 | 119f. | 123f. | 133—37 bis „kann" | 197—208 | 211—26 | 242—51 | 257f. | 281—90 | 296—319 | 323—78 | 438—43 | 477—85 | 492—500 bis „Glauben" | 518 von „er zeigte" bis 529 | 562—72 | 580—84 | 598f. | 650—52 | 708 „Ja" bis 10 „darzutun" | 739—41 | 743—49 | 793f. bis „glauben" | 810—17 | 832—38 | 849—54 | 865f. | 887—900 | 977 „Überraschte" bis 982 | 992—96 | 999f. | 1012—25 | 1043—48 | 1054—58 | 1101—14 | 1133—35 | 1138—41 | 1148—52 | 1166f. | 1172—84 | 1246 „Nun" bis 49 | 1255 „Wenn" bis 58 „sein" | 1260 „du" bis 91 | 1302—5 | 1307 „das" bis 8 | 1330—39 | 1344 „Und" bis 47 | 1357—62 | 1378—87 | 1391—94 | 1404 | 1416—36 | 1444—46 | 1465f. | 1476—81 | 1490—95 | 1515—21 | 1525—27 | 1531—37 | 1541f. | 1545—49 | 1552 „Raube" bis 57 | 1561—67 | 1574—76 | 1592f. | 1606—9 | in 1640 „Gemein" statt „Geheim" — Druckfehler? | 1646—51 | 1665 „Lockend" bis 67 | 1674—79 | 1707—22 | 1731—55 | 1763—71 | 1779—93 | 1796—1804 | 1809—17 | 1826—30 | 1832—36 | 1859—62 | 1904—6 | 1913—22 | 1924f. bis „sie". | 1935—38 | 1962—67 | 1970 „Und" bis 74 „kann!" | 1980—90 | 2015—22 | 2027—35 | 2038 „Mich" bis 42 | 2048 „ja" bis 52 | 2125—28 | 2132f. | 2189—92 | 2202f. | 2207f. | 2293f. | 2314—18 | 2338—43 | 2353—56 | 2461f. | 2483—85 | 2490—97 | 2502—10 | 2518 | 2540 „An" bis 42 | 2546—54 | 2618—21 „lebt!" | 2622 „Wer" bis 32 | 2636—38 | 2687—91 | 2705f. | 2720—29 | 2731—34 | 2743—57 | 2771—73 | 2781—84 | 2786—92 „jetzt": | 2808—10 | 2813f. | 2816 | 2825—31 | 2833f. | 2850—55 | 2857—60 | 2876—78 | 2897—2914 | 2916—23 „Verdammt" | 2947—50 | 2988—95 | 3010—14 | 3016 „Ich glaub'" bis 16 „nicht!" | 3020 „Ich riet" bis 30 | 3034—37 | 3043f. | 3069—76 | 3085—87 | 3097—99 „Aufschub." | 3117 „Sie"

führungen sachlicher Art, deren knapp gefaßte Grundgedanken — gleichsam die leitenden thematischen Gesichtspunkte — immer stehen geblieben sind (vgl. Säk.-Ausg. VI, S. 370). Die „bedeutende Rede Burleighs am Schlusse der Szene, die dem Monolog der Elisabeth vorhergeht" (V. 3166—84), ließ Schiller bald wieder in das Weimarer Theatermanuskript aufnehmen und wünschte dasselbe für die Berliner Aufführung (Jonas VI, 216).

In Wien wurde die „Maria Stuart" erst 1814 nach einer schlechten Bearbeitung für das Prager Theater aufgeführt, die Schreyvogel erst nach einiger Zeit durch das Original ersetzen konnte.[1])

Einen Versuch in Literaturvergleichung und Bibliographie über Schillers „Maria Stuart" im Auslande habe ich schon 1905 im Schillerheft der „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte" (S. 195—245) veröffentlicht. Nachträge und Berichtigungen zu diesem Aufsatze gebe ich im Anhang des vorliegenden Buches.

---

bis 27 | 3151—65 | 3170—77 | 3200—11 | 3230—38 | 3271 „Dies" bis 75 „Aufschub:" | 3290 „Deinem" bis 96 | 3316 „in" bis 20 | 3351 f. | 3357 „O" bis 61 | 3365 „nie" bis 68 | 3381—3417 | 3428 „Melvil!" bis 44 | 3449 | 3451—53 | 3490 „Mit" bis 92 | 3498—3502 | 3509—13 | 3525—28 | 3539—42 | 3547—49 | [Beichtszene: 3592—3642 | 3648 „und" bis „zugegen" | 3653 f. | 3657—64 | 3688—91 | 3704—10 | 3714—30 | 3738—42 | 3746 „Er reicht" bis 55 „Kelch nieder"] | 3773—76 | 3800—6 | 3825 f. | 3829 | 3833—35 | 3842 „Was" bis 44 | 3847—51 | 3854—56 | 3873 | 3929—35 | Nach Vers 3969 ist der ursprünglich, wie Theatermanuskript a und Mellishs Übersetzung zeigen, noch Davison zugeteilte Vers (Goedeke Vers 3970) eingereiht: „Erneuert? — Ewige Barmherzigkeit!" (Vgl. Säkularausgabe VI, S. 381.) In dieser Einrichtung mißt man ungern folgende gestrichene Stellen: 69—104 | 355—78 | 849—54 | 1101 | 1260—91. — Bemerkenswert ist das auch auf „Maria Stuart" Bezug nehmende Urteil des bekannten französischen Schauspielers und Theaterdirektors Antoine, der den Idealismus des Herzogs von Meiningen bei aller Anerkennung der zur Nacheiferung anregenden künstlerischen Leistungen seiner Truppe nicht recht verstehen kann: „On me paraît, dans le recrutement des artistes, avoir surtout souci des voix fortes et des épaules larges, propres à draper magnifiquement les étoffes merveilleuses que le duc achète lui-même et pour lesquelles il fait de véritables folies. Il a, dit-on, dépensé 75000 thalers pour la Marie Stuart de Schiller." Vgl. Fr. Sarcey, Quarante ans de theâtre, VIII, 1902. S. 261.

[1]) Vgl. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 3. Josef Schreyvogels Tagebücher, hrsg. v. K. Glossy. II. Teil. Berlin 1903, S. 85 u. 416.

VIII. Alfieri.

A me ragion ben vieta
Le ingiustizie di sangue.
(Maria Stuarda IV, 1.)

Wenn Schiller durch Hervorhebung der Persönlichkeit der Schottenkönigin in einer neuen tiefen Auffassung des Stoffes dessen künstlerische Gestaltung im 19. Jahrhundert vordeutet, so leitet die schon ältere Tragödie „Maria Stuarda“ seines Zeitgenossen Vittorio Alfieri (1749—1803)[1]) durch die Auswahl des

[1]) Meines Wissens erschien keine Einzelausgabe der „Maria Stuarda“ von der Hand des Dichters. Von den zahlreichen Ausgaben der Tragödien Alfieris führe ich nur die zu seinen Lebzeiten erschienenen an: Tragedie di Vittorio Alfieri, Siena, Pazzini Carli 1783, 3 Bde. 8°. (sehr selten). — Parigi, Didot maggiore, 1787, 1788, 1789; 6 Bde. 8°. ediz. II. rived. dall' Autore. — Nizza, Società Tipografica, 1790, 6 Bde. 8°. ediz. rived. e accr. dall' Aut. — Livorno, Masi e Comp. 1793, 2 Bde. 8°. gr. con ritr. — Losanna. Giegler, 1794, 5 Bde. 8°. — Parma 1801, 5 Bde. 8°. — Parigi, Molini, 1803, 6 Bde. 18° und 12°. — Ich benutzte: Tragedie di Vittorio Alfieri. Ediz. stereotipa. Milano, Sonzogno 1878. Bd. 1. und die sehr mäßige Übersetzung in der „Taschenbibliothek der ausländischen Klassiker, in neuen Verdeutschungen“ Nr. 147 Alfieris Trauerspiele. Aus dem Ital. von Wilhelm von Lüdemann und andern. Sechstes Bändchen. 1) Orest — 2) Maria Stuart. Zwickau, Schumann 1826. 12°. — Nicht zugänglich war mir „Alfieris sämtliche Schauspiele, übers. in Class. Theater des Auslandes, 1. u. 2. Bdchn, bearb. v. J. J. Kummer. 12°. Gotha, Hennings 1825; und U. Brilli's krit. Ausg. der Tragedie (Florenz 1889). — Eine französ. Übersetzung der Œuvres dramatiques d'Alfieri von Ch. B. Petitet erschien schon 1802 in Paris. — Zur Vervollständigung der Bibliographie, für die mir nur unzulängliche Hilfsmittel zur Verfügung stehen, verweise ich auf die mir nicht zur Hand gekommenen Schriften: Mazzatinti, Bibliografia Alfieriana (in Rivista d'Italia 1903, VI, 2, S. 685—720, 1072—1085 und L. Franco, Degli scritti su Vitt. Alfieri, bibliografia e critica: saggio. Roma 1903 (Industria e lavoro) 135 S. — Ich sah ein: Giov. Carmignani, dissertazione critica sulle tragedie di V. Alfieri, Pisa 1882, 3. ed. — J. L. Klein, Gesch. d. Dramas VI, 2, Gesch. des italienischen Dramas 3, 2. Leipzig 1869, S. 239—627. — M. Landau, Gesch. der ital. Lit. im 18. Jahrh. Berlin 1899. — Villemain, Cours de littérature française. Tableau du 18. siècle. 2. partie. Paris 1828. 9e—11e leçon. — E. Bertana, V. Alfieri studiato nella Vita, nel Pensiero e nell' Arte. Torino 1902. — Teresita Magnoni, Le donne delle tragedie di V. Alfieri. Napoli 1900. — Reumont, Die Gräfin Albany. Berlin 1860. — Ders., Gli ultimi Stuardi e V. Alfieri, im „Archivio storico italiano“ 4. serie. VIII.

Stoffgebiets das bis in die neueste Zeit vorherrschende Drama der Maria Stuart in Schottland ein. Die Tragödie des italienischen Klassikers bedeutet nur einen äußerlichen Wendepunkt, keinen Gipfel in der Entwickelungsgeschichte des Stoffes. Charakter und Kunststil beider Dichter ähneln sich sehr weitläufig mehr in der Erscheinung und allgemeinen Richtung als im Wesen; ihre Maria Stuartdramen vor allem kann man wohl nach-, auch nebeneinander beurteilen, aber es bieten sich keine fruchtbringenden Vergleichungspunkte dar.

Wie Schiller den Deutschen, so ist Alfieri den Italienern der Dichter der Freiheit. Ein ruhelos stürmischer, ehrgeiziger Feuergeist von heroisch ausdauernder Willenskraft faßt er 1775 den Plan, dem unselbständigen, in trivialer Sentimentalität, abenteuerlicher Formlosigkeit oder geschmacklos schlaffer Regelmäßigkeit verfallenen, durch die verweichlichende Sinnlichkeit der Oper verdrängten Drama seines Vaterlandes eine originale Tragödie gegenüberzustellen, die im geraden Gegensatz zu dem verwöhnten, süßlichen Volksgeschmack stand. „Er war groß genug," sagt sein Landsmann Cesare Balbo, „um der italienischen Poesie und der gesamten Literatur eine unberechenbare Wohltat zu erweisen, nämlich sie, wenngleich bisweilen mit Härte, ja mit Trockenheit, zum Ernst und zur Männlichkeit zurückzuführen. Und er war einer der wenigen, die das zugleich stolze und undankbare Amt übernahmen, unsere heimatlichen Gebrechen aufzudecken und das im Knechtsinn versunkene italienische Volkstum sittlich und politisch zu heben." Er zieht die klassizistische Tragödienformel der ihm verhaßten Franzosen aufs straffste zusammen, will mit den beschränktesten Mitteln die stärksten Wirkungen erzielen, strebt nur nach Kraft in rascher, höchst einfach und streng einheitlich geschlossen auf geradestem Wege vorwärtseilender Handlung, und nach Erhabenheit in stahlharten, stoisch festen, stolz entschlossenen Charakteren. Dieses einförmig schroffe System schließt in der Handlung alle Episoden,

---

1881. — St. René-Taillandier, La comtesse d'Albany, in „Revue des deux Mondes", 31. 1861. — (Unzugänglich war mir: Vernon Lee, The Countess of Albany, 1884.) — Tima Fiaschi, La Maria Stuarda di Vitt. Alfieri e quella di Federico Schiller. Grosseto 1903. — Nur verweisen kann ich auf den Aufsatz "Schiller and Alfieri" by Mrs. E. F. Ellet in "Southern Literary Messenger" vol. II, 1836, S. 702—714.

alle nicht unmittelbar an dem dramatischen Vorgang beteiligten Personen, also Vertraute, Ammen, Freunde aus, möglichst auch Liebesszenen und Liebesintrigen, überhaupt jeden dichterischen Schmuck, vermeidet den Botenbericht am Schlusse, und erlaubt nur eine in starken Strichen auszuführende Charakterzeichnung, kein Ausmalen der Feinheiten und Tiefen des Seelenlebens; selbst die Frauengestalten Alfieris haben im allgemeinen nur heroische Empfindungen und Leidenschaften. „Ich habe,“ sagt der Dichter „selbst nach meinem Dafürhalten in meinen Tragödien eine Physiognomie und einen Gang gewonnen, die, wenn sie nicht schön sind, doch wenigstens mir allein gehören.“ — Seiner dramatischen Technik entspricht der knappe, herbe und spröde Stil ohne Anmut und Glätte. Greuel und Verbrechen, die geeignet sind, zugleich Bewunderung und Rührung zu erreichen, sucht er meist aus der antiken Mythe und Geschichte als Stoffe.

Greift er zu neueren Ereignissen, so nehmen sie in seiner Tragödie die einfache Form der antiken Vorwürfe an.

Im Oktober 1777 faßt Alfieri in Florenz eine tiefe Leidenschaft für die Gräfin von Albany, die Gattin des 1746 endgültig bei Culloden besiegten, nach einem ruhelosen Wanderleben schließlich auch sittlich heruntergekommenen letzten Stuart, Karl Eduard. Auf den Wunsch der Geliebten, die „Sporn ihm war und Ermunterung und Vorbild zu jedem schönen Werke“ schrieb Alfieri (1778) „Maria Stuart“, seine durchaus mißlungene neunte Tragödie, ohne ein tieferes künstlerisches Verhältnis zum Stoff zu gewinnen und ohne in dessen Gestaltung die guten und starken Eigenschaften seiner dramatischen Manier zur Geltung zu bringen. Er hält die Geschichte der Schottenkönigin, wiewohl ihr Name auf den ersten Blick ein weiter, erhabener und sicheren Erfolg versprechender Tragödienvorwurf scheine, für einen höchst unglücklichen Dramenstoff und ist der Ansicht, daß sich aus der Katastrophe überhaupt keine Tragödie machen lasse: „stante che chi la fa uccidere è Elisabetta, la natural sua capitale nemica e rivale; e che non v'è tra loro perciò nè legami, nè contrasti di passione, che rendano tragediabile la morte di Maria, abbenchè veramente ingiusta, straordinaria, e tragicamente funesta.“ Dennoch hat Schiller[1]) dem Schlußteil des Stoffes die

[1]) Schiller lernte die Werke Alfieris erst 1803 in Petitets Übersetzung kennen (an Goethe, Jonas VII, 7).

von Alfieri vermißten Motive und Beziehungen, welche die Überlieferung freilich nicht unmittelbar darbietet, abzuringen gewußt. Wer sich Bedenken wider Schillers Maria Stuart zu sehr hingibt, sagt Fr. v. Raumer[1]), der braucht nur Alfieris trockene kalte Tragödie gleichen Namens zu lesen, um auf den deutschen Genius wieder stolz zu werden.

Es scheint nicht unmöglich, daß die Kenntnis einiger der älteren französischen und italienischen Maria Stuartdramen dem piemontesischen Grafen das Urteil nahe legte, dem Ende der Schottenkönigin Eignung für die Tragödie abzusprechen. Beim dramatischen Schaffen strebte er nach eigenem Geständnis geflissentlich, jeden Gedanken an frühere Behandlungen des von ihm gerade aufgegriffenen Stoffes auszuschalten; erinnerte er sich aber wider seinen Willen, so suchte er, wo es nur möglich war, vollständig das Gegenteil zu tun. So erklärte er die Ermordung Darnleys als brauchbaren tragischen Gegenstand. Freilich hatte er gleich von Anfang an wenig Zutrauen, daß ihm sein Werk zum besten gelingen werde. Es ist merkwürdig, daß gerade Alfieri den mächtigen leidenschaftsvollen Gehalt des von ihm gewählten Stoffgebietes übersah, derselbe Alfieri, der an seinen vortrefflichen Kritiker Ranieri de' Calsabigi schrieb: „Se l'amore s'introduce su le scene devé essere per far vedere fin dove quella passione, terribile in chi la conosce par prova, possa estendere i suoi funesti effetti: e a cosi fatta rappresentazione impareranno gli uomini a sfuggirla, o a professarla, ma in tutta la sua estesa immensa capacità; e da uomini fortemente appassionati, o grandemente disingannati, ne nascono sempre grandissime cose." Wäre er mit dieser Auffassung an die dichterische Behandlung des geschichtlichen Stoffes gegangen, so hätte er gewiß etwas Besseres geleistet, als die vorliegende schwache und kalte Tragödie, die nach der ehrlichen Selbstkritik ihres Verfassers das schlechteste seiner Dramen, ja das einzige ist, das er nicht geschrieben haben möchte. Mit der ganzen dürftigen Handlung des an geschichtlichem Gehalt höchst armen Stückes würde Schiller kaum einen Akt füllen. Von den fünf Personen des Dramas sind zwei recht ärmliche Erfindungen, der Gesandte Elisabeths Ormondo und der puritanische Prediger Lamorre in

[1]) Vermischte Schriften, 1853. II, 63.

der Rolle eines Friedensapostels, der weder von dem gewiegten Politiker Murray noch von dem Eiferer Knox etwas an sich hat. Über Namen und Art dieser beiden Figuren läßt uns überdies die wenig spannende Exposition ziemlich im unklaren. Sie beschäftigt die Illusion gar nicht; nur dem Verstand legt sie rasch, trocken, scharf, in wenigen kräftigen Strichen die Grundzüge der ganz ins Innere verlegten und doch nicht gefühlsmäßig verinnerlichten Handlung dar. Sie deutet kaum eine Spur der eigentümlichen Stimmung und Farbe des Stoffes an.

Obgleich Maria durch die Ermordung Riccios schwer gekränkt ist, gibt sie ihrem Gatten keinen Anlaß zur Unzufriedenheit. Der ehrsüchtige Darnley fühlt sich ohne Grund zurückgesetzt; er will „in Wahrheit König, Vater, Gatte heut noch sein oder auch des leeren Namens sich entkleiden." Er hat grollend den Hof verlassen und trotzig gedroht, ins Ausland zu gehen. Lamorre mahnt im Namen des Volkes Maria zur Versöhnung mit Darnley; denselben Rat gibt ihr Ormondo als Wunsch seiner Königin zu verstehen. Maria durchschaut die Unaufrichtigkeit Elisabeths und faßt den von Bothwell lebhaft gebilligten Entschluß, durch Erfüllung des geheuchelten Wunsches der Feindin Arglist und gehässige Mißgunst zu strafen.

Lamorres Bemühungen, Darnley für die puritanische Sache zu gewinnen, scheitern an dessen trotzig verbohrter eitler Selbstsucht. Maria willigt mit liebevollem Entgegenkommen in seine anmaßenden Ansprüche, um ihn nur in Schottland zurückzuhalten. Der Gesandte der arglistigen Elisabeth hat den heimlichen Auftrag, Darnley zu bewegen, sich seines Sohnes zu bemächtigen und ihn nach England zu bringen, damit er dort in der protestantischen Religion zum künftigen Herrscher über die nachbarlichen Inselreiche erzogen würde. Bothwell ist diesem Plan auf der Spur; er setzt durch Andeutungen Maria in Angst und veranlaßt sie, ihrem Gatten Kirk of Field als Wohnort anzuweisen, um ihn aus der Nähe des Prinzen zu entfernen.

Der ungeduldig unzufriedene Darnley willigt in Ormondos Anschlag und weist Bothwells Warnung vor dem englischen Gesandten mit tyrannischem Eigensinn zurück. Dennoch stoßen ihm Zweifel an Ormondos Redlichkeit auf; dieser wäscht seine Hände in Unschuld und bezeichnet Maria als Urheberin seines Anschlages.

Darnley stellt die Königin zur Rede, fordert Bothwells Haupt und Ormondos sofortige Verbannung. Maria kann aus vernünftigen Billigkeitsgründen diesem töricht überspannten Verlangen nicht willfahren. Darnley geht empört, nach Kirk of Field, mit der Absicht, morgen Schottland zu verlassen. Bothwell enthüllt der Königin den ganzen hochverräterischen Anschlag Darnleys und Ormondos, der den herrschsüchtigen König nun verraten muß. Maria nimmt Bothwells Rat an, um Kirk of Field Wachen aufzustellen, die Darnley an der Flucht hindern sollen.

Lamorre tadelt diese Maßregel heftig; in visionärer Ekstase prophezeit er Darnleys Ermordung, die Thronbesteigung seines Mörders Bothwell und Marias Hinrichtung. In namenlosem Entsetzen möchte Maria sogleich die Wachen von Kirk of Field zurückrufen lassen und erteilt Bothwell selbst den Befehl dazu, als eine furchtbare Detonation erfolgt. Lamorre eilt mit der entsetzensvollen Botschaft von Darnleys Ermordung herbei. Maria schwört sich, nur der Rache für diese grause Tat zu leben.

Diese Handlung ist reich an kurzen Monologen[1]); fast sämtlichen, besonders denen Arrigos, fehlt es an der nötigen Wärme und an seelischer Erregung, die sie natürlich und im Drama berechtigt erscheinen lassen könnten. — Lamorres Vision, ein künstliches Abschlußmotiv, das ähnlich noch einige der in der Stoffwahl Alfieri nachfolgenden Dramatiker im 19. Jahrhundert anwenden, ist die einzige einigermaßen dichterische Szene[2]), welche die eingeschlafene Aufmerksamkeit und erkaltete Teilnahme wachrüttelt. Leider widerspricht Lamorres Rolle Alfieris eigenen, wie überhaupt den allgemeinen dramatischen Regeln; er ist durchaus kein notwendiges Glied der Handlung und dient nur dazu, in die ermüdende Langeweile der „kleinlauten Gardinenpredigten" und der „stumpfen Palastintrige" (Klein) etwas Leben zu bringen. Lamorres Figur hat keinen festen Boden unter den Füßen, keine Umwelt, keine Masse, keine öffentliche Meinung hinter sich, wie sehr sich auch dieser durchgeistigte Seher auf das Volk berufen mag. Die blutig wilden, für Maria Stuart so verhängnisvollen Religionswirren, die Alfieri in seiner Gestalt zum Ausdruck bringen wollte, verschwimmen in nichts. Auch die Beziehungen der Schottenkönigin zu Elisabeth werden recht flach abgehandelt, und der Dichter schmeichelt sich ein wenig in seiner Selbstkritik, wenn er meint, Ormondo sei in hinreichendem Maße gezeichnet, wie er sein sollte und in seinem Munde könnte die Enthüllung von Elisabeths weiblicher und höfischer Schlauheit und Hinterlist eine gewisse weniger leidenschaftliche als politische Aufmerksamkeit erregen.

---

[1]) Vgl. Scherillo, Il monologo nella trag. Alfieriana, in „Rivista d'Italia" VI, 2, 1903, S. 551 ff. — Villemain a. a. O. 10e leçon S. 14.

[2]) Fr. Guardione (Storia della letteratura ital. del 1750 al 1850, Palermo 1888, S. 67) lehnt die Foscolo (Prose letterarie 1850, I, 521 f.) folgende Annahme Zumbinis (Nuova Antologia XX, 1885, S. 393), als sei Alfieri mit seiner Prophezeiung Lamorres von Thomas Grays Ode "The Bard" (1757) beeinflußt, wohl mit Recht ab.

Die einzige, dem geschichtlichen Urbilde einigermaßen ähnelnde Figur ist der unfähige, in seinen Plänen schwachsinnige Darnley. Unentschlossenheit, Mißtrauen, Hinterlist, Jähzorn, Unverträglichkeit bilden zusammen den Charakter dieses schlappen Wichtes, der nach Alfieris eigener Ansicht kaum auf der Bühne geduldet werden dürfte. „Da beide königlichen Personen an sich äußerst schwach und nichtig sind, wird die ganze Tragödie von den drei untergeordneten Personen durchgeführt, was ein Kapitalfehler bei Königen in der Tragödie ist, woran uns aber die Palastkönige schon durchaus gewöhnt haben müssen. — Der tückische Ränkeschmied Bothwell ist unglücklicherweise die einzige handelnde Person in der Tragödie.“ Dieses Urteil Alfieris kann höchstens verschärft werden. Bothwell, der sich das ganze Stück hindurch als treuen, umsichtigen Berater der Königin gibt und heuchlerisch den Vermittler des Friedens zwischen den Gatten spielt, enthüllt seinen wahren Charakter erst in der letzten Szene. Er beherrscht vollkommen die von Ormondo hintergangene, von Lamorre verängstigte Königin in ihren Entschließungen. So wird Maria Stuart, welche die Hauptperson sein sollte, eine unansehnliche Frau ohne irgendwelche starke Leidenschaft; sie hat keinen individuellen Charakter und ist nicht erhaben ... „Diese Königin ist ein treues Abbild jener so vielen Fürsten, denen wir jeden Tag nur allzuhäufig begegnen und die in uns ein Mitleid erregen, das gar nicht tragisch ist.“ Alfieri spricht seine blasse, schwache, unentschlossene Maria[1]) nicht nur von aller Schuld los und ledig, sondern nimmt ihr auch jeden Schimmer der bezaubernden Anmut und genialen Gewandtheit, welche die geschichtliche Stuart auszeichnet. Nur einmal gewinnt die demütig liebende Gattin etwas Würde und Haltung als Königin und Mutter gegenüber dem Anschlage, ihren Sohn zur verhaßten Feindin zu entführen, im ketzerischen Glauben zu erziehen und ihr zu entfremden. Aber Lamorres Vorstellungen bringen sie bald wieder in verzweifelndes Schwanken zwischen Wollen und Nichtwollen zurück.

---

[1]) Villemain a. a. O. 11e leçon S. 15: Essaie-t-il de faire parler Marie Stuart, cet esprit dur ne peut se plier à rendre l'âme faible et passionnée, la coquetterie imprudente et quelquefois cruelle de cette jeune reine; son langage est froid, laborieux, recherché.

Wie seicht und willkürlich Alfieri den mächtigen Vorwurf faßte, wie wenig er sein inneres Formgesetz erkannte, beweist vor allem der abgerissene Ausgang des Stückes, der den wesentlichen Gehalt des Stoffes ganz entstellt, jede geschichtliche Erinnerung und Empfindung verletzt.

IX. Rückschau und Ausblick.

"No darkness cast of years between
Can darken you:
Man's love will never bid my queen
Adieu.
— — — — — — — — —
— surely you were something better
Than innocent.
No maid that strays with steps unwary
Through snares unseen,
But one to live and die for; Mary
The Queen."

(Swinburne, Adieux à Marie Stuart.)

Die objektive Idee jener gewaltigen Periode der Weltgeschichte, in der Maria Stuarts Hinrichtung nur ein hervorragendes Moment ist, entzieht sich der Darstellung in dramatischer Kunstform. Wie sollte der mit dem Untergang der Armada beendete Kampf der katholisch-hierarchisch-absolutistischen Welt mit der aufstrebenden protestantisch-national-konstitutionellen Weltmacht vollständig in faßbaren Grenzen überhaupt dramatisch veranschaulicht werden können?[1]) Die Dichtung aller Zeiten wird nur durch ein Bild des Schicksals der Maria Stuart eine sinnliche Vorstellung jener wildbewegten Zeitverhältnisse, eine Ahnung der in ihnen zur Entladung gekommenen Ideengegensätze vermitteln können, die noch heute eines der ungelösten Probleme der Menschheitsentwickelung bedeuten.

Was die geschichtliche Katastrophe an stofflichem Gehalt dem Dramatiker bietet und Darstellung in seiner Kunst verlangt, ließe sich etwa in folgende Formel fassen: Der Kampf der gleichmäßig haßerfüllten und verfolgungssüchtigen, in leidenschaftlich

---

[1]) Vgl. Kuhn a. a. O. S. 325 ff.

heißer Erregung um die Herrschaft über die britischen Inseln ringenden politisch-religiösen Mächte spitzt sich zu einem auf beiden Seiten mit den Waffen formalen Rechts geführten Thronstreit zwischen den beiden auch als Persönlichkeiten zu tödlicher Feindschaft bestimmten Königinnen Elisabeth und Maria Stuart zu, und findet einen mächtig ergreifenden tragischen Abschluß in der Hinrichtung der Schottenkönigin, deren maßloses Leid, deren großartige rätselvolle Individualität eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausübt und lebhafteste Teilnahme herausfordert.

Maria Stuart beansprucht ein mehrfaches Interesse: Zunächst ist es schlechthin das erschütternde äußere Lebensschicksal dieser unglücklichen Fürstin, das am unmittelbarsten und allgemeinsten zur Empfindung spricht. Diese Wirkung des Stoffes ist aber gewissermaßen nur das gemeinsame Attribut zu seinem zwiefachen wesentlichen Gehalt. Maria Stuart ist einerseits als Repräsentantin der katholischen Idee das tragische Symbol des weltgeschichtlichen Konflikts; andrerseits ist sie anziehend als dem Charakter nach einzigartige Persönlichkeit. Es liegt etwas Irrationales zwischen diesen beiden Seiten des Stoffes, zwischen der rein politischen und der individuellen, der erkenntnismäßig logischen, geschichtlich notwendigen Tragik und der gefühlsmäßig zu empfindenden psychologischen, rein persönlichen Charaktertragik Marias.

Diesen zwiespältigen Gehalt in eine einheitliche Idee zusammenzufassen, wie sie das dramatische Kunstwerk mit unverbrüchlicher gesetzmäßiger Notwendigkeit erfordert, ist die Hauptschwierigkeit, der „geheime Fehler“ des Stoffes, den tief zu erkennen und zu überwinden nur den größten Dichtern gelingt. Die kleinen Talente, die sich an den Stoff wagten, glaubten genug getan und Erfolg errungen zu haben, wenn sie nur eine der drei Interessenseiten ergriffen und die beiden andern in den Hintergrund drängten oder ganz ausschalteten.

Dem dreifachen Interesse des Stoffes genau entsprechend gliedert sich seine Geschichte im Drama in drei, natürlich mit fließenden Grenzen, von Jahrhundert zu Jahrhundert einander ablösende Entwickelungsreihen, bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts Versuche einsetzen, in trilogischer Behandlung den gesamten Stoffgehalt in vollem Umfange zu erschöpfen.

Dem Zeitalter zwischen den Religionskriegen und der französischen Revolution, in welchem das Individuum in der Erkenntnis und Empfindung der modernen Menschheit erst geboren wurde, war die Persönlichkeit Maria Stuart fremd. Noch ging der einzelne unter im großen Kreise, in der von einer Idee beherrschten Masse, und er konnte Geltung gewinnen nur als Repräsentant der großen Gruppe, als Typus. Die Dramatiker dieser Epoche zieht nur die allgemeinste Wirkung des Maria Stuartstoffes an, zu seiner Darstellung wählen sie sein wesentlichstes eigentümlichstes Merkmal, die Katastrophe. Stücke aus der früheren Lebenszeit der Schottenkönigin weist die Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts in verschwindender Minderzahl auf. Die dramatische Behandlung der Katastrophe folgt in zwei großen Strömungen den allgemeinen Geisteszuständen jenes Zeitalters. Die im 17. Jahrhundert vorherrschenden Zustandstragödien, die ich aus formellen Gründen unter dem Namen Renaissancetragödien zusammenfasse und die ihnen verwandten Ordensschuldramen bemächtigen sich der letzten Situation, weil sie am schwersten geladen ist mit dem objektiven Ideengehalt des Stoffes, der zermalmenden Wucht der politisch-konfessionellen Gegensätze. Zwei Gruppen sind in dieser Entwickelungsreihe zu unterscheiden. Die eine, ältere, folgt in der dramatischen Gestaltung der überaus handlungsarmen letzten Momente Marias streng der gelehrten Überlieferung der engen klassischen Formel, in welcher der zeitlich nahe, allgemein bekannte Vorgang kaum einer Exposition der Voraussetzungen und Ursachen des fast bewegungslosen, nur durch ein subjektives fanatisches oder elegisches Pathos rhetorisch belebten Zustandes bedarf. Das einförmige Grundmotiv, was diese und die Gruppe der Ordensschuldramen kennzeichnet, ist das durch grausamen Ketzerhaß erlittene Martyrium der katholischen Schottenkönigin; es bedingt einfachste Gegenüberstellung von Spiel und Gegenspiel. Maria wird kanonisiert, Elisabeth mit dem Anathem belegt. Der fanatischen Anglikanerin, welche eben dadurch die innere Haltlosigkeit und das schwache Fundament der „cäsaropapistischen Ideen“ [1]) bekundet, dem weiblichen Nero mit wild kannibalischer Mordlust [2]) oder vielmehr ihren gleich rohen Trabanten steht die

[1]) Kuhn a. a. O. S. 329.

[2]) Montchrestien ausgenommen.

stoische, über physische Empfindungen erhabene Märtyrerin völlig passiv mit ihren klagenden Dienern gegenüber. Ihre Leiden affizieren auch uns wenig, da wir sie fast nur durch Erzählung oder Beschreibung erfahren; sie vermochten nur in den Gesinnungsgenossen jener Tragiker die erstrebte exaltierte Erhebung und vor allem Erbitterung neben untragischem Mitleid wachzurufen. — Die Gegensätze sind starr dialektisch, nicht beweglich dramatisch, kalte begriffliche Antithesen, nicht warm persönliche Affekte. Maria leistet nicht Widerstand gegen das Leiden, sondern nur Widerspruch gegen ketzerische Zumutungen und widerrechtliche Anmaßungen ihrer Kerkermeister. Aktive Bestrebungen anderer Personen für die Titelheldin kommen nicht zu dramatischer Geltung; das Eintreten der Gesandten für Maria ist als Moment der letzten Spannung von schwächlicher Wirkung. Die ganze Tragödie ist nichts weiter als eine mit elegischen Reflexionen durchsetzte, von einer leidenschaftlich apologetischen Tendenz getragene Dialogisierung des konfessionellen Gegensatzes, wie er sich im letzten Zustand so abstoßend konzentriert.

Betont die Richtung der Roulers, Ruggieri, della Valle, Vondel das konfessionelle Moment vor dem politischen, so heben andererseits die späteren, deutschen Dramen dieser Entwickelungsreihe den politischen Rechtsgegensatz hervor. Montchrestien steht eigenartig, überleitend, in der Mitte. Für Kormart, Riemer und Haugwitz liegt der Stoff schon weiter zurück; sie bringen zwar keine eigentliche Exposition, fügen aber eine breite trockene Darlegung der Voraussetzungen des Zustandes in dem wahllos übernommenen steifen Apparat der Staatsaktion ein. Der Stoff bleibt ungestaltet. Diese Dialogverfertiger haben kein Empfinden für ästhetische Form und Wirkung. Sie schwelgen in der Überfülle des Sachlich-Begrifflichen und bleiben darin stecken. Der Gegenstand interessiert die zopfigen Gelehrten nur als „curieuses“ lehrreiches Exempel; der eitle Schöngeist Haugwitz nutzt ihn als Gelegenheit, sich billigen Dichterruhm zu erstehlen. Die roh gezimmerten Stücke sind im Gegensatz zu den tendenziös polemischen älteren Renaissance- und den Ordensschuldramen rein didaktisch, vollkommen unpersönlich, jedes Pathos bar, objektiv aus Pedanterie und Unfähigkeit. Der Armut an Handlung wird nicht aufgeholfen. Wesenlose Figuren handeln be-

grifflich juristische Gegensätze ab. Bei dem Mangel physischen Affekts ist der Gesamteindruck eine einschläfernde Öde, die durch aus der Zeit erklärliche grelle Rohheiten zur Widerlichkeit gesteigert wird.

Ebensowenig als die rein tendenziöse und didaktische Entwickelungsreihe nimmt die zweite, im 18. Jahrhundert vorherrschende aber auch schon im 17. Jahrhundert vertretene romantisch-sentimentale Richtung in der dramatischen Behandlung des Stoffes. Diese wird hauptsächlich von der allgemeinen, unmittelbaren Teilnahme an dem außergewöhnlichen erschütternden äußeren Schicksal der Königin bestimmt. Die beklagenswerte schmähliche Beseitigung der schönen und liebenswürdigen Fürstin durch ihre Geschlechts- und Standesgenossin, der tiefste Fall von der höchsten Höhe bei diesem einzigartigen Gegensatz zweier königlichen Frauen: das war die sicheren Erfolg versprechende Aufgabe, die sich geschickte Theaterschriftsteller und Stümper stellten. Der Vorgang schien schon an sich rein stofflich fähig zu sein, selbst die stumpfesten Gemüter zu Teilnahme und Beifall fortzureißen. Da diese Dramatiker nur die allgemein menschliche Wirkung der Katastrophe im Auge hatten, ergab sich ohne weiteres, daß der Gegensatz zwischen Maria Stuart und Elisabeth auch nur rein menschlich, und zwar spezifisch weiblich gefaßt und die Motivierung des tragischen Verhältnisses sich ausschließlich oder hauptsächlich auf allgemein menschliche Leidenschaften stützen mußte. Persönliche Herzensregungen und Wünsche, Liebe, Eifersucht, Neid, gekränkter Stolz, Affekte, die unmittelbar zur Empfindung aller Hörer aus allen Parteien sprechen, werden die vorwiegenden Triebfedern der Handlung und drängen die Interessen der Weltparteien, die rhetorisch dialektische Starrheit politischer Rechtstitel und konfessioneller Glaubenssätze, die Tendenz der Orthodoxie, den Repräsentantenbegriff in den äußersten Hintergrund zurück. Und zwar schimmern bezeichnenderweise in den älteren Stücken dieser Richtung aus den romanischen Literaturen konfessionelle Momente, bei dem schon im Frührot der Aufklärung entstandenen Drama des französischen Calvinisten Tronchin und in dem unparteiischen Drama des Engländers Banks das Politische, bei St. John am Ende des 18. Jahrhunderts beide eng verwandte Beziehungen durch. — Freilich sind die Charaktere noch flach, es sind mehr oder

minder theatralisch konventionelle Typen der Liebenden und des Liebhabers; nur Banks, Tronchin und St. John versuchen leise eine Annäherung an die historischen Individuen.

In dieser romantisch-heroisch-sentimentalen Entwickelungsreihe verdrängt anschauliche Schilderung belebter Vorgänge die dialektische Auseinandersetzung des tragischen Zustandes; die analytische Technik der Tragödienform der ruhenden reifen Situation wird abgelöst von der synthetischen Technik einer bewegten steigenden und fallenden Handlung, die durch Ausweitung des stofflichen Vorganginhalts neue, echt dramatisch wirksame Motive gewinnt. Spiel und Gegenspiel kommen in unmittelbare Berührung durch den in enger Beziehung zu Elisabeth stehenden Liebhaber der Maria. Die beiden Königinnen treten sich selbst gegenüber. Der im Renaissancedrama passiven Rolle der Hauptperson werden aktive Elemente verliehen oder beigesellt.

Aber die flach heroische oder sentimentale Erotik, auf die sich die dramatischen Vorzüge der zweiten Entwickelungsreihe gründen, verschwemmt den kräftigen Geist, verseichtet den tieferen Gehalt des Stoffes, von dem eigentlich eben nur der augenfälligste und die allgemeinste Wirkung übende Zug erhalten bleibt, die Beseitigung der unglücklichen Frau durch ihre Rivalin. Die willkürlich als unmittelbar einzige Voraussetzungen dieser Katastrophe eingeführten Motive finden bloß äußerliche Anlässe in weit vor dem Ende zurückliegenden, rein episodischen Elementen des Stoffes, dessen zwei wesentlichste Seiten auch nicht bei weitem zu fester Geltung kommen. Die Hauptpersonen tragen zwar die Namen, aber im besten Falle nur Spuren der geschichtlichen Individualitäten; die geschichtliche Notwendigkeit, die Tragik der Verhältnisse ist durch persönliche Motive entweder ganz aufgehoben oder in den Schatten gedrängt. Die Enge der oberflächlichen Auffassung des Stoffes in der zweiten Entwickelungsreihe erhebt sich nicht über die Einseitigkeit, mit der die Renaissancetragiker allein die politisch-konfessionellen Gegensätze zugespitzt darlegten.

In den Stücken von Banks und Tronchin regt sich der bewußte, aber erst noch recht äußerlich durchgeführte Versuch, die effektvoll theatralische Liebes- und Eifersuchtstragödie dem geschichtlichen Ideengehalt des Stoffes anzunähern. Schon das

scheint bedeutsam, daß die Exposition dieser Dramen dem Gegenspiel zugewiesen ist. Ihr Inhalt fertigt freilich die politischen Verhältnisse sehr dürftig und obenhin ab. Aber es ist bezeichnend, daß hier gleich zu Anfang politische Motive betont werden, und daß am Ende des 18. Jahrhunderts bei St. John ein konfessionell-politisches Moment deutlich den letzten Ausschlag gibt. Die für die ganze zweite Entwickelungsreihe typische Mangelhaftigkeit der Stoffgestaltung wird in den letztgenannten Stücken nur schwach verhüllt; klaffend tritt der Zwiespalt in der Behandlung des Gegenstandes, die Lückenhaftigkeit und hilflose Willkür in der Motivierung der Katastrophe an den Dramen zutage, die politisch-konfessionelle Motive verschwommen andeuten (z. B. Regnault und Boursault).

Diese Stücke scheitern sämtlich an dem „geheimen Fehler" des Stoffes, an der Überfülle, der Vielseitigkeit seines Gehalts. In den letzten ist erst das Problem der vollwertigen, erschöpfenden Behandlung des geschichtlichen Vorgangs gestellt. Schiller löst es in einem Bühnenstück, das in Stoffbewältigung und Massenbeherrschung das unübertrefflich Möglichste leistet. Die Objektivität, mit der er dem Stoff gegenübertritt, ist weit umfassender und freier als die Montchrestiens und Banks', unvergleichlich tiefer als die Kormarts und Riemers; weder Tendenz noch Vorurteil stören die rein ästhetische Wirkung, keine abenteuerlichen Leidenschaftsmotive verdrängen den geschichtlichen Ideengehalt. Die Renaissancetragödien waren nicht theatralisch, die Dramen der zweiten Entwickelungsreihe nicht historisch.

Napoleons gewiß nicht allgemein zutreffendes Wort, in der modernen Tragödie müsse die Politik die Stelle des Schicksals der antiken vertreten, hat für den Maria Stuart-Stoff unbedingte Geltung. Weil Schiller den wesentlichen Gehalt des ungeheuren geschichtlichen Vorganges, die höhere Notwendigkeit der Katastrophe scharf erkannte, gewannen die weit ausgedehnten Geschehnisse seines Vorwurfs von vornherein in seinem künstlerischen Bewußtsein die einheitliche, aufs engste konzentrierte Form des darzulegenden Zustandes, die den von ihm schon 1797 (vgl. Brief vom 2. X.) ersehnten tragischen Stoffen von der Art des „König Ödipus" immanent gesetzmäßig ist. Diese Technik der Antike — in den Renaissancetragödien nur eine urteilslos ohne Einsicht in die Forderungen des Stoffes übernommene

Überlieferung — gewährt ihm den „unermeßlichen Vorteil, daß man die zusammengesetzteste Handlung . . . dabei zum Grunde legen kann, indem diese Handlung ja schon geschehen ist, und mithin ganz jenseits der Tragödie fällt. Dazu kommt, daß das Geschehene, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist, und die Furcht, daß etwas geschehen sein möchte, das Gemüt ganz anders affiziert, als die Furcht, daß etwas geschehen möchte“ (2. X. 1797 an Goethe). — Maria Stuart steht bei ihrem ersten Auftreten unter dem sich vollziehenden Schicksal, dessen machtvoll breit angeschlagener düsterer Stimmungsakkord hallend die ganze Handlung hindurch fortklingt und uns mit ahnungsvollem Schauern empfinden, mit tiefer Erschütterung begreifen läßt, wie unerbittlich und schneidend scharf, einem unsichtbaren fürchterlichen Räderwerke gleich, die politischen Verhältnisse und Zeitmächte die unglückselige Schottenkönigin zermalmend umfaßt haben. Die unabänderlichen Taten liegen rückwärts.

In der Unterredung Marias mit Burleigh schöpft Schiller in großartig umfassender Herrschaft über den weiten Stoff mit nicht leicht errungener Freiheit des gestaltenden Geistes alles Brauchbare aus der schwierigen verwickelungsreichen Gesamtsituation aus [1]), wählt erstaunlich sorgfältig und gewissenhaft unter den im Prozeß der Maria Stuart vorgebrachten Einwänden und Widerlegungen die wesentlichen Züge des trocken politischen Rechtsstreites und des konfessionellen Kampfes aus und formt sie in eine lebhaft bewegte Szene, die höchst gegenständlich die Stellung der Schottenkönigin unter und zu den ihr Schicksal mit logischer Notwendigkeit herbeiführenden geschichtlichen Verhältnissen und Kräften offenbart. Die dramatische Stoffbewältigung in dieser einzigen Szene — ein glänzender Sieg im poetischen Kampf mit dem historischen Stoff — wiegt alle Leistungen der Renaissancetragiker auf. Die Tendenz zur Trockenheit, welche die nötige Exposition des Prozesses und der Gerichtsform hat, ist hier überwunden (vgl. Jonas VI, 56) — sämtliche Dramen der zweiten Entwickelungsreihe gingen darüber einfach hinweg und kümmerten sich auch wie die Renaissancedramen fast durchgängig nicht um das englische

---

[1]) Vgl. Jonas VI, 59.

Lokal und Wesen, das sich Schiller durch die englische Geschichte von Rapin Thoyras immer lebhaft vor der Imagination erhielt. Man vergleiche daraufhin durch die Stoffgeschichte hindurch nur ein Motiv, die französische Gesandtschaft, ganz abgesehen von ihrer hohen dramatischen Bedeutung bei Schiller und ihrer Mattigkeit als Schlußmoment in den älteren Tragödien.

Die Szenen vorwiegend politischen Inhalts aus den beiden ersten und dem vierten Akt und die Katastrophe sind gewissermaßen die höchste Vollendung der Zustandstragödie nach der typischen Form der Renaissancedramen. Schiller faßt die Situation noch enger als Roulers, etwa wie Della Valle und Vondel; nach der meisterhaften Exposition und einer großen Staatsratszene der Elisabeth müßte dem Stoffe nach eigentlich gleich die Katastrophe folgen. Die leidende Rolle, die dieser letzte Abschnitt des Vorwurfs der Hauptperson zuweist, ist der Zustandstragödie verbindlich vorgezeichnet, vermag jedoch keine dramatische, keine echte tragische Wirkung zu üben. Schiller aber zieht eben aus dem Leiden der schönen Königin, aus seinen Wirkungen nach außen, Möglichkeiten, Kräfte in Bewegung zu setzen, die Spiel und Gegenspiel in unmittelbare Wechselwirkung und festgeschlossene Einheit bringen und zugleich vor allem der leidenden Hauptperson Antriebe zum Handeln aus ihrem Charakter heraus geben, ihr Anlaß bieten, einen mit Anspannung gegen das Leiden ringenden Willen zum Leben zu zeigen. So erzielt er für sie ein weit über weiche Rührung und Trauer hinausgehendes tieferes tragisches Mitleid. Er faßt die Charaktere Marias und Elisabeths nicht einseitig, auch nicht von der Oberfläche wie seine sämtlichen Vorgänger in der Behandlung des Stoffes, sondern in ihrer Totalität und behandelt sie rein künstlerisch objektiv: er rückt seine leidenschaftliche Schottenkönigin weit ab von den heiligen Märtyrerinnen der Renaissancetragödie, von den kleinen lahmen Seelen der Liebesdramen, unter denen nur Banks „Albion Queens“ der Heldin innigere Teilnahme, freilich auch nur sentimentaler Art mit geringem tragischem Respekt, zu gewinnen vermag.

Als Mittel dazu, die Situation nicht als ein Ruhendes, die Zustandstragödie nicht in Dialektik, sondern in sinnlicher Anschaulichkeit und lebensvoller Bewegung aufzuzeigen, nutzt Schiller die Motive der zweiten Entwickelungsreihe: der Lieb-

haber Marias als Verschwörer, der Günstling Elisabeths als heimlicher Freier der Schottenkönigin führen die auf den Schein eines noch möglichen glücklichen Ausgangs gestellte, aber das Unabänderliche der Verhältnisse nur faßlicher machende Handlung zur Begegnung der beiden Königinnen, dem Angelpunkt des Dramas. Nur diesem letzten Motiv war allein in Tronchins Stück ein recht matter politischer Anstrich gegeben; mit der Motivierung und zumeist auch mit der dramatischen Bedeutung der Zusammenkunft steht es aber bei dem Franzosen wie sonst überall sehr schwach. Schiller hat die bewegte Handlung der Situation unlöslich organisch eingegliedert, allen aktiven Elementen der zweiten Entwickelungsreihe festeren Grund und politisch-geschichtliche Färbung gegeben, vor allem der kräftigsten Rolle, Mortimer, einen tiefen symbolisch-historischen Gehalt verliehen.

Wie fad und flach erscheinen dieser Figur gegenüber ihre Vorläufer, die Eduardo und Norfolk, jene überschwenglichen Minneritter oder sentimental dezenten Schmachtlappen. Das waren, oder sollten es wenigstens sein, schön deklamierende, schwärmerisch begeisterte jugendlich tragische Theaterhelden — was Mortimer nicht ist; schwächliche Wahngebilde unfähiger Dichter, hatten sie zwar einen historischen Namen, aber kaum einmal Spuren von geschichtlichen Eigenschaften oder Zielen.

In Schillers „Maria Stuart" verändern die mit dem feinsten Sinn für geschichtliche Möglichkeit[1]) großartig neugestalteten Motive der zweiten Entwickelungsreihe nicht die Triebkräfte und das Ziel der historischen Tragödie, drücken sie nicht zum Intrigenstück herab. Gerade die drei sogenannten Erfindungen Schillers, Umdichtungen und Zudichtungen, geben dem Dramatiker Gelegenheit, die weiten Verzweigungen des mit Gefühl und warmer Begeisterung durchdrungenen Stoffes in große Szenen von kräftigster Wirkung zusammenzulegen, scharf zu gruppieren und den ganzen Bau regelmäßig zu gliedern. Eben an diesen Zügen leuchtet Schillers unvergleichlich geistvolle und dichterische Empfindung hervor, seine „Begabung für Dramatisierung großer politischer und staatlicher Gegensätze, wie sie noch nicht

[1]) Vgl. O. von der Pfordten, Werden und Wesen des histor. Dramas 1901. Abschnitt II, 2 und II, 7, und oben S. 576.

dagewesen war" (O. von der Pfordten). Die drei Erfindungen verschieben nicht die eigenartige Tragik des Stoffes, sondern erweitern und vertiefen die politisch notwendige Katastrophe ins Allgemein-Menschliche unter der Schillers ethischer Ästhetik eigentümlichen, doch dem Stoff keineswegs heterogenen Idee der sittlichen Freiheit. Und indem er die politische Notwendigkeit der Katastrophe ethisch wertet, bereitet er die Entwickelung des Stoffes im Drama des 19. Jahrhunderts, die individualistische Auffassung vor; diese tritt in seiner Tragödie nicht an die Stelle der gewaltigen Stürme des Gesamtbewußtseins jener Zeit, deren leitende Gesichtspunkte, allgemeine Ideen und großen geistigen Mächte — also alles, was man von einem historischen Drama verlangen kann — sehr beachtet werden.

Die Geschichte des Maria Stuart-Stoffes im Drama spiegelt deutlich die Wandlung der Weltbetrachtung und Menschenwertung vom 17. bis 19. Jahrhundert wieder, die allgemeine kulturelle Bewegung vom Absolutismus und typischer Menschenwertung zu freier Volksentfaltung und Subjektivismus. Nach der allmählichen, mit Schillers Drama besiegelten Befreiung von der durch Jahrhunderte lange Übung, kirchlichen und politischen Zwang eingeprägten Idee der Orthodoxie, des Repräsentantentums wendet man im 19. Jahrhundert das Interesse dem eigenberechtigten Individuum mit seinen Neigungen und Wünschen zu und geht auf seinen psychologisch-physiologischen Urgrund zurück. In bedeutsamer Übereinstimmung versuchen Historiker und Dichter eine Lösung des zauberhaft berückenden Rätsels der Persönlichkeit Maria Stuart; ihre Beziehungen zu Riccio, Darnley, Bothwell treten in den Vordergrund der Forschung und des dramatischen Schaffens. Alfieris Drama eilt dieser neuen Entwickelung in der Begrenzung seines Handlungsinhalts voraus, ohne weiter in irgend einer wesentlichen Hinsicht zielweisend zu sein.[1])

---

[1]) Wesen und Wert der verschiedenen Richtungen der Auffassung des Stoffes im Drama des 19. Jahrhunderts kann ich, durch äußere Verhältnisse gezwungen, unbeschadet eines ziemlich erschöpfenden Abschlusses, nur mehr andeutend behandeln. Eine ausführlichere Darstellung, vielleicht in größerem Znsammenhange, verspare ich mir für später.

Ein Jahr nach Schillers Maria Stuart (1801) erschien, kaum beachtet, in Edinburgh ohne Verfassernamen das „historische Drama" Mary Stewart Queen of Scots, das durch die Auswahl des Stoffgebiets merkwürdig den Übergang zu den früheren Lebensschicksalen der Schottenkönigin kennzeichnet. Die Handlung umfaßt ihre Befreiung aus Lochleven, ihre Niederlage bei Langside, die Flucht nach England, der sogleich Wingfields meuchlerischer Anschlag gegen die gefangengesetzte Fürstin sich anschließt.[1]) Mit diesen geschichtlichen Zügen ist eine erfundene, zu stark in den Vordergrund tretende Liebestragödie des George Douglas, Befreiers der Schottenkönigin aus Lochleven, und ihres Hoffräuleins Adelaide de Verneuil eng verknüpft. 1807 erschien das Stück wieder unter der ihm angemesseneren Bezeichnung „Dramatic poem"; als Verfasser zeichnet der Geistliche James Grahame, von Geburt ein Schotte, dessen Gedichte, reizvolle Naturschilderungen, Anerkennung fanden. Auch in seinem undramatischen romantischen Stück folgen sich die Szenen nur wie eine Reihe schön gezeichneter, farbenprächtiger Bilder stimmungsvoller Landschaften und bunten Volkslebens.

An einem noch kleineren Ausschnitt aus dem weiten Stoffe lassen sich im Anfang des 19. Jahrhunderts deutsche, französische, englische Vielschreiber wie Wenzel Lembert (1827), Guilbert de Pixérécourt (1822), William Murray (1825) genügen. Ihre theatralisch aufgestutzten, oft wörtlich angelehnten Dramatisierungen der in Scotts Roman „Der Abt" geschilderten Flucht aus Lochleven tragen dem Zeitgeschmack, der flachen Schaulust und Rührseligkeit eines schlaffen Publikums Rechnung. Die prächtig und feinsinnig gezeichneten Gestalten Scotts werden dabei meist zu hölzernen, eintönig schablonierten Theaterpuppen. Zum tieferen Gehalt des Gesamtstoffes stehen diese Stücke im äußerlichsten, oder vielmehr in gar keinem Verhältnis.

Zu enge Beschränkung des Handlungsinhalts läßt auch die Ricciodramen, unter denen die Hans Kösters (1842), Nicolai Graf Rehbinders (1849) und David Grahams (1898) als gelungenere Werke zu nennen wären, fragmentarisch erscheinen.

---

[1]) In der Geschichte ließ sich Wingfield erst 1587 nach Paulets Weigerung dazu gewinnen, Maria durch Gift zu beseitigen. Vgl. Robertson II, 145.

Es sind gewissermaßen nur Expositionsdramen für die eigentliche Tragödie der Maria Stuart in Schottland, wie die Renaissancetragödien nur Katastrophendramen waren. Der Lautenspieler und Sekretär[1]) der Schottenkönigin hat keinen vollwertigen tragischen Charakter, keine menschliche Größe irgend welcher Art; sein Schicksal bietet zwar sehr theatralische, aber wenige echte dramatische Momente, die überdies nicht geeignet sind, Marias Charakter zu voller dramatischer Entfaltung und zur tragischen Auswickelung gelangen zu lassen.

Die Tragödie der Maria Stuart in Schottland ist erst abgeschlossen mit ihrem Sturz vom Thron, wozu Riccios Ermordung nur ein erregendes Moment ist: es ruft den Dämon Bothwell herbei, der das Verhängnis der Königin wird. Diese Periode, die 15 Monate zwischen Riccios Ermordung und der Gefangennahme Marias durch den schottischen Adel, ist die schwierigste und zweifelhafteste ihres Lebens; hier enthüllen sich die geheimnisvollen Rätsel ihres Charakters, deren Lösung aber dem Psychologen überlassen bleibt. Ein absolutes Urteil darüber gibt es nicht. Die einzelnen Vorgänge ihrer Tragödie, ein Mord, eine Entführung, eine Ärgernis gebende Ehe, liegen scharf gezeichnet vor; man weiß, daß heftige Leidenschaften in jenem kurzen, schicksalsschweren Zeitraume ihren Lauf nahmen und schwere Verbrechen geschahen, aber über die Urgründe dieser Geschehnisse ist undurchdringliches Dunkel gebreitet und höchst ungewiß bleibt die Entscheidung, wer Verführer, wer schuldig wie Marias inneres Verhältnis zu den Ereignissen war. Von der Ansicht darüber hängt die Stellung zu Maria ab, die seit ihren Lebzeiten bis heut die widersprechendsten Beurteilungen erfahren hat: die einen erheben die Fürstin zum Muster aller Tugenden und beklagen nur den Mangel an kluger Besonnenheit, die andern verwerfen sie als arglistiges, unbeständiges boshaftes Weib. So ist der dichterischen Auffassung in der ein tieferes Verhältnis zum Stoff eingehenden Entwickelungsreihe der Stoffgeschichte im 19. Jahrhundert ein weites Feld von Möglichkeiten geboten, die reichen, individuellen Werte des Vorwurfs dramatisch zu gestalten. Hatte Schiller seine Maria indi-

---

[1]) Das Grundmotiv der Ricciotragödie hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem von Victor Hugos "Ruy Blas".

viduell und typisch zugleich gezeichnet, so tritt nun das rein psychologische Interesse an der Besonderheit des Charakters in den Vordergrund. Der scharfe Gegensatz des Katholizismus und des Puritanertums wird selten ganz ausgeschaltet, aber auch selten in tiefer greifende dramatische Wirkung gesetzt.

Die fesselnden Züge der gewaltigen Charaktertragödie in eine stürmisch-kräftige, dramatisch abgerundete Handlung zu formen, versucht zuerst der polnische Romantiker Julius Słowacki (1830). Seine „Maria Stuart“ zeigt die gewöhnlichen Mängel eines noch unreifen Jugendwerkes: eine zuweilen lückenhafte und allzu direkte Charakteristik. Doch ist der dichterische Wert des Stückes nicht gering. Der Dämon des von düsterer Leidenschaft erfüllten Dramas ist Bothwell, der byronische Typus des ewig Unzufriedenen; die vom lockendsten weiblichen Zauber umstrahlte Königin, eine starke Individualität, wird durch ihr heißes Temperament seine Mitschuldige.

In der Auffassung des Stoffes, weniger in Kraft und Tiefe der Ausführung steht Słowacki eine Reihe späterer deutschen Dramen nahe, die sich nicht lange auf der Bühne hielten. Raupach formt den Stoff nach seiner unkünstlerischen Manier als geschickter theatralischer Zimmermeister in nüchterner, seichter, leichtfertiger Darstellungsweise.[1]) Echter empfunden ist das dramatisch kräftige, aber in der Charakterzeichnung etwas zu lapidare Maria Stuartdrama von Ludwig Schneegans (1868) und das von Wilh. v. Wartenegg[2]) (1871), das Grillparzer in seiner Entstehung zu fördern für wert erachtet hat. Schwächer als diese Stücke scheint mir Jul. Großes „Bothwell“ (1881). In Julius Bammes „Maria Stuart oder die Reformation in Schottland“ (1860) verschleppen theologische Disputationen in bombastischem Stil die Handlung, die an Kälte Alfieris Stück nichts nachgibt. Geradezu kläglich ist Hans Parlows „Bothwell“ (1887).

Das 1860 gedruckte, jahrelang mit gutem Erfolge in Karlsruhe gespielte Drama der jetzt gefeierten Erzählerin Marie von

---

[1]) Die Episode, die Raupach für sein Vorspiel benutzt, erzählt H. Landwehr, dichterische Gestalten in historischer Treue. 1893. S. 70.

[2]) Dem Herrn Verfasser sei für die zuvorkommende Übersendung seines anregenden Dramas auch hier bestens gedankt. — Ich verweise auf Wartenеggs „Erinnerungen an Franz Grillparzer. Fragmente aus Tagebuchblättern.“ Wien, Konegen 1901. 8°. 63 S.

Ebner-Eschenbach stellt sich als eine „Rettung" der Schottenkönigin in der Auffassung ihres Charakters neben Alfieris Stück. Persönlichkeit und Schicksal der unglücklichen Stuart sind von der Dichterin mit liebevoller Milde, aber ohne Schwächlichkeit gezeichnet. „Hat sie irdische Schwächen besessen — Blick in ihr Antlitz, sie sind alle vergessen" [1]): Das ist das Grundgefühl ihrer dramatischen Schöpfung. Angeregt durch dieses Maria Stuart verklärende Drama plant Otto Ludwig Darnleys Ermordung zu einer reinen Charaktertragödie zu gestalten, die „einen Zusammenhang von Schuld und Leiden innerhalb einer und derselben Leidenschaft und einer und derselben Person zum Kern haben" sollte. Ganz im Banne Shakespeares faßt er Maria Stuart und Bothwell wie Doppelgänger des Macbethpaares und bezeichnet die Schottenkönigin in seinem Entwurf als „Furie", „Frau Venus", „potenzierte Adelheid aus dem Götz", „Zögling einer Katharina von Medici", „ein Überweib voll Entschlossenheit und Geist", eine „dämonisch überhobene Figur, nicht bei sich selbst entschuldigend in Schwäche, sondern bewußt gegen das göttliche Gesetz auftretend". [2])

In ähnlicher Auffassung dichtete Björnstjerne Björnson (1864) seine 1881 und 1888 von den Meiningern gespielte „Maria Stuart in Schottland", deren Schluß auf eine Fortsetzung weist, die der Dichter geplant, aber noch nicht gegeben hat. Nicht Ludwigs Machtweib zeichnet er, das mit dämonischer Befriedigung über Greuel nach Genuß strebt — und doch ein Weib voll fürchterlicher Dämonie und Überlegenheit, deren sie sich aber kaum bewußt ist. Sie ist nicht schuldig mit Riccio, nicht schuldig mit Bothwell. Lieblich in der äußeren Erscheinung, unschuldsvoll ohne Heuchelei, weil sie von ihrer inneren Verdorbenheit nichts weiß, folgt sie in ihrem Tun der Notwendigkeit ihres physischen Naturells, einem grausam lüsternen, zerstöre-

---

[1]) "If to her lot some errors fall—
Look to her face and you forget them all."
[Unter einem Porträt der Maria Stuart.] Vergl. Bettelheim, Marie von Ebner-Eschenbach. 1900. S. 48.

[2]) H. Kühnlein (O. Ludwigs Kampf gegen Schiller, Progr. Wünnerstadt 1900) verteidigt Schillers „Maria Stuart", insbesondere die Charaktere Marias, Burleighs, Mortimers und Paulets mit Glück gegen Ludwigs Angriffe. Vgl. auch N. Sevenig, Schiller als dramat. Dichter im Urteil von O. Ludwig. Prog. Diekirch 1905.

rischen Spieltrieb und ewigem Wechselbedürfnis.[1]) „Es reizt mich," sagt sie einmal, „es so bunt wie möglich zu treiben." Zuneigung wie Haß kann ihr nicht länger als einen Augenblick dauern. „Sie nimmt weder auf Pläne noch auf Personen Rücksicht." Die letzten Gründe der Äußerungen ihres Charakters bleiben unterhalb ihres Bewußtseins, jenseits von Gut und Böse. In ihrem eisig kalten Herzen lebt keine warme gewährende Liebe; aber mit verheißendem Lächeln im reinen Antlitz lockt diese „Schlange in Weibsgestalt und böse Wassernixe" die Menschen in den Tod und lacht dann teuflisch über sie. Sie ist „glänzend wie der Diamant, aber auch kalt wie der Diamant". Im Drama der Ebner erschien sie nur Darnley als arglistig tückische Sirene:

„Was du verheißest, ist Glückseligkeit,
Was du gewährest, Höllenqual und Pein,
Dein Wort ist Balsam — Gift sind deine Taten,
Deine Geschenke, Goldesechtheit lügend,
Bei der Berührung — Moder, ekler Staub!"

Björnson objektiviert diese Auffassung ihres Charakters. Aus instinktiver Laune wühlt sie in den Herzen; neugierig wie ein Kind möchte sie Riccio gern „inwendig sehen". Und wenn sie unheilvolle Verwirrung, Verderben angestiftet hat, bleibt sie erst teilnahmlos kühl, dann schrickt sie furchtsam wie ein Kind zusammen und eilt davon, in Schwäche und Hilflosigkeit erschauernd, um Schutz und Anlehnung zu suchen. Nachdem sie Riccio zur Verzweiflung gebracht hat, wird sie plötzlich ernsthaft und sagt im Monolog: „Mir ward alles zuteil, was auf Erden ein menschliches Wesen beglücken konnte; aber diese Gaben werden zu Waffen gegen mich selbst! O, was ist schuld daran,

---

[1]) Ein ähnlicher Charakter ist die in der Sünde unschuldige Lulu in Frank Wedekinds „Erdgeist". — „Björnsons Mary lies half-way between the amorous tigress of Swinburne and the statuesque martyr of Schiller. She is less intricately feminine than the former, and more so than the latter. But she is yet a long way removed from her historical original, who must have been a strong and full-blooded character, with just that touch of mystery which nature always wears to whomsoever gazes deeply upon her." Vgl. die ausführliche vortreffliche Gegenüberstellung der drei Dramen in Hj. Hj. Boyesens Essays on scandinavian literature, London 1895. S. 28—30.

die Schuld muß doch wieder in mir liegen. Ich fühle mein Wesen in Stücke zerbrochen und kann die Stücke nicht wieder zusammensetzen. O heilige Jungfrau, die du mir deinen Namen gabst, ewiges Symbol der Weiblichkeit, leuchte verklärend über mir! Steh mir bei ..... denn ich habe keinen, der mir hilft. Der Mann, den ich erwählte, ist wankelmütig wie ein Kind und zugleich ein eifersüchtiger Tyrann; mein eigner Bruder ward zum Rebellen, und gegen meine Räte muß ich mich schützen, wie gegen giftige Schlangen, mit denen ich in denselben Käfig gesperrt bin. Ach, ich bedarf des Schutzes! Das Gefühl der Leere, der Sehnsucht ist in mir, aber ich weiß nicht, wohin ich mich wenden soll.“ In die unergründliche, widerspruchsvolle — und doch in ihrem Lebensgefühl so einige, flammenhelle und -reine Seele dieses Weibes, das die ganze Stärke und die ganze Schwäche ihres Geschlechts in sich umfaßt, fällt die Erscheinung Bothwells „wie ein Sonnenstrahl“. Sie ist dem ehern selbständigen Manne, dem heimlich ersehnten Stolzesten, Stärksten schon verfallen, als sie sein Liebesgeständnis abweist: „Nein, Ihr seid zu stark, Ihr würdet mich ganz mit hinüberziehen.“ So erfüllt ist sie von ihrem sich selbst genügenden „Ich“; sie mag nichts davon aufgeben. Wie diese „Sphinx Schottlands“ weiß Björnson auch die übrigen Charaktere ganz neu und tief originell zu fassen, ohne mit der Zeitfarbe zu brechen. Leider treten die Gestalten in der fast durchgängigen direkt definierenden Charakteristik wenig in sinnliche Erscheinung. Sie sind alle scharfe Beobachter ihrer selbst und der Mitspieler, und geben uns ihr Wesen beinahe noch weniger als in Słowackis Drama unabsichtlich durch Handlung zu empfinden und zu schauen. Sie werden nicht unsrer Illusion leibhaftig, sondern nur mehr dem Verstand erklärlich.

Mit strenger Objektivität gegen Personen und Zustände entrollt Björnson ein geschichtlich genaues Bild jener „finstern, unglücksvollen Zeit“, wo die Schottenkönigin „sich umrungen sah von heftig dringenden Vasallen“. Sein Bothwell hat sich nicht die Mühe gegeben, über den Unterschied zwischen Katholizismus und Protestantismus nachzudenken: „aber soviel habe ich herausgebracht,“ sagt er zu Maria, „daß es Schufte unter beiden gibt.“ So hat auch Schiller schon verwerfliche und edle Gesinnung auf katholischer und protestantischer Seite gleich verteilt. Nur über

Knox behält sich Björnson, wie Brandes bemerkt, die dichterische Überlegenheit nicht vor. Dieser puritanische Eiferer tritt am Schluß mit dem mystischen Pathos des Dichters aus dem Rahmen der Handlung heraus, nimmt dem Adel das Banner und eignet sich die politische Erbschaft Marias an.

In seinem gehaltvollen Aufsatz „Romantische Ferne"[1]) sagt F. Poppenberg zu den Gestalten des Björnsonschen Dramas: „In einem Doppelelement müßten sie leben, in ihrem eignen Wesen und in den eng verwobenen Netzen der Ereignisse, der Religionsstreitigkeiten zwischen Katholizismus und Protestantismus, der Prätendentenwirren; die Ereignisse und die Charaktere müßten sich in ihren wechselnden Beeinflussungen offenbaren und mitten in dem unheilvollen Spinnennetze säße sie, die schöne Königin mit dem Kindergesicht, und blickte neugierig auf das Todeszucken ringsum, bis eine gepanzerte Faust dazwischen fährt, daß die Fäden zerflattern, das kreischende Weibchen um die Hüften packt und als Beute davonschleppt, die Faust Bothwells." — Dies Drama ist, kraftvoller und umfassender als in Poppenbergs Idee, in Algernon Charles Swinburnes Trilogie geschaffen. Eine ungeheure Objektivität wahrt dieser Dichter, der Größten einer, trotz seiner persönlichen begeisterten Verehrung für Maria Stuart und seines glühenden englischen Patriotismus gegenüber der Schottenkönigin und ihrer Umwelt. — Dem ersten Drama der Trilogie gibt der unglückliche französische Ritter Chastelard den Namen; er liebt die berückende junge Königin mit verzehrender Sinnenglut. Als er ihre Gegenliebe gewonnen zu haben glaubt, überrascht die launenhafte Fürstin ihren Hof mit der plötzlichen Kundgabe ihrer Absicht, Darnley zu heiraten. In der Hochzeitsnacht verbirgt sich Chastelard — „a suicidal young monomaniac" nennt ihn der Dichter[2]) — im Schlafgemach der

[1]) Im „Türmer" IV. Jahrg. Bd. II. 1902.

[2]) Siehe Swinburnes überzeugende "Notes on the character of Mary Queen of Scots" (vgl. oben S. 5), die maßgebende und beste Erläuterung der Trilogie. Swinburne kennzeichnet dort seine Stellung gegenüber und in den widersprechenden Auffassungen der Persönlichkeit Maria Stuart: "There are annals and annals, from the Acta Sanctorum to the Newgate Calendar. In the former of these records Mr. Hosack, in the latter Mr. Froude would inscribe—as I cannot but think, with equal unreason—the name of Mary Stuart.—Considered from any possible point of view, the

Königin, und sie herzt ihn und küßt ihn. Er weiß, daß ihn seine Verwegenheit aufs Blutgerüst führt. Die Fürbitte der Jugendgespielin und Hofdame der Königin, Mary Beaton, die ihm mit einer reinen, milden, unendlich hingebenden Liebe anhängt, vermag ihm nicht die Rettung zu erwirken, nach der er selbst gar nicht verlangen mag. „Il était mort, sagt Ph. Chasles vom geschichtlichen Chastelard, comme un païen, sans Bible et sans crucifix, en répétant l'hymne de Ronsard:

> Je te salue, heureuse, et profitable mort,
> Des extrêmes douleurs médicin et comfort."

So stirbt auch Swinburnes Chastelard.[1]) — Das zweite, überaus umfangreiche Drama, „Bothwell", umfaßt die Ereignisse von Riccios Ermordung bis zur Flucht Marias nach England, das dritte, „Mary Stuart" behandelt Babingtons Verschwörung, die Walsingham-Giffordintrigue, Prozeß und Hinrichtung der gefangenen Königin.

Swinburne bohrt in psychologischer Wißbegierde bis auf den tiefsten Grund der seelischen Geheimnisse der schottischen Sphinx und legt verständnisinnig ihr grausames Rätsel bloß; seine Charakterschöpfung gleicht einer meisterhaft fein gemeißelten, lebensvoll farbigen Statue wie Klingers Salome — in dem zauberhaft bannenden Antlitz malt sich das feinste Spiel der Nerven, fahlglühende Augen schauen auf Vernichtung und Opfer, aber hinter dem matten Glanze dieser Augen bergen sich Blitze jauchzender Lust und wild sich aufbäumenden Hasses. Und ihr zur Seite, als ihre Nemesis, stellt der Dichter wie Max Klinger eine Kassandra, die wehevoll wissende, durch tiefstes Seelenleid

---

tragic story of her life in Scotland admits but one interpretation which is not incompatible with the impression she left on all friends and all foes alike. And this interpretation is simply that she hated Darnley with a passionate but justifiable hatred, and loved Bothwell with a passionate but pardonable love. For the rest of her career, I cannot but think whatever was evil and ignoble in it was the work of education or of circumstance; whatever was good and noble, the gift of nature or of God."

[1]) Die ganz ungeschichtliche Rolle des Entsagenden spielt Chastelard in Vanderburchs nur am Hofe der Katharina Medici spielendem Effektstücke "Jeunesse de Marie Stuart" (1829). Besser und geschichtlich treuer wird die Chastelard-Episode behandelt in Dannemanns mit Riccios Ermordung schließendem Schauspiel „Maria von Schottland" (1880).

physischen Leidenschaften entrückte, schmerzverklärte Mary Beaton, deren Erscheinung uns die Seele mit einem heiligen Ernst erfüllt. Ein frei gestalteter, halb historischer Charakter, zugleich Spieler und Zuschauer wie Shakespeares Falconbridge und Falstaff, steht sie nach ihrer Stellung im Drama Schillers Shrewsbury nahe; wie dieser vertritt sie gewissermaßen den Chor der antiken Tragödie. Sie gleicht durchaus nicht den unmöglichen Erfindungen, die Victor Hugo zur Einkleidung seiner dichterischen Ahnungen der wesentlichen Zusammenhänge in rätselvoll wirren geschichtlichen Verhältnissen liebt. Swinburne hat für den französischen Romantiker bewundernde Verehrung, aber in überlegenem dichterischem Vermögen vermeidet er die Mängel und Willkürlichkeiten der Dramatik Victor Hugos; wenn von dieser Seite Einflüsse stattgefunden haben, sind sie in den eigentümlich ausgeprägten Formen Swinburnes bis zur Unkenntlichkeit aufgegangen.

Die in den Bitternissen seelischen Leides hellsehend gewordene Mary Beaton ist das feierlich tragische Leitmotiv der gewaltigen Dichtung. Diese Norne, die weiß wie alles sein wird, bringt Einheit in Maria Stuarts stürmisch wechselvollen Schicksalslauf: sie verkörpert jene vom Anfang zum Ende wirkende ethische Kausalität, die Idee des im Charakter der Schottenkönigin immanenten Schicksals, unter die zuerst Schiller die politisch-geschichtliche Tragödie gestellt hat. Freilich fließt Swinburnes Idee des im Charakter ruhenden Schicksals aus einer andern ästhetischen Weltanschauung als bei Schiller. Der Sensualismus des englischen Dichters steht aber meiner Empfindung nach nicht, wie man allgemein anzunehmen geneigt ist, in allzuschroffem Gegensatz zu Schillers spekulativ ethischer Kunstphilosophie, die, ein Ausfluß der Aufklärungsepoche, das Vernünftige im Menschen, Erkenntnis und sittliches Wollen in einer heut einseitig erscheinenden Wertschätzung erhebt. Swinburne steht wie der reife Schiller schroffem Realismus fern, sie haben einen idealisierenden Kunststil, der bei beiden keine Weiterbildung zuläßt. Beide erstreben als gleichartiges — nur im Inhalt und in der Anschauungsweise nicht übereinstimmendes — Ziel höchste Einheit und Freiheit des Menschen; die Wege dahin gehen kraft des Unterschiedes der Individualitäten und mehr noch der allgemeinen Kulturverhältnisse auseinander. Zage Seelen mit engen

schulmäßig moralischen Begriffen von menschlicher Größe vermissen in Swinburnes lodernden Gesängen Shakespearische, Goethische, Schillerische Erscheinungen, ausgezeichnet und erhaben durch Würde und Adel der Gesinnung; sie setzen nur blind die großen Geister, denen sich Swinburne ebenbürtig anreiht, herab, wenn sie ihn verwerfen, und sie sehen nicht, daß das, was sie vermissen, freilich neuartig, in den Werken des Vielverurteilten doch da ist — in Mary Beaton zum Beispiel.

In großartigem Gleichklang spielt sich das Ende des ersten und des Schlußdramas der Trilogie ab. Beim Tode Chastelards hört Mary Beaton den Ausruf des Herolds: „so perish the queen's traitors!" Sie fügt erschüttert hinzu: „Yea, but so perish the queen!" Als Zeugin der Hinrichtung Marias vernimmt sie dieselbe Verwünschung der Feinde der Königin Elisabeth![1]) Sie weicht der Stuart nicht von der Seite. Als die entthronte Fürstin am Schlusse des zweiten Dramas nach England flieht, sagt Mary

[1]) "As a matter of stage management, perhaps the scene of Chastelard's execution is better contrived than that of Mary's. A conversation between 2 ladies at a window about what is going on in street, out of sight of the spectators, would look more lifelike than a conversation in a balcony about what is going on in the hall below, if the hall was to be out of sight of the spectators too. As a matter of dramatic construction, both may be said to combine the advantages of the Elizabethan method of leading the characters off the stage to execution, and the Greek method of sending a messenger from within to describe the catastrophe to the chorus." (Fortnightly Review XXXI, S. 168; vgl. oben S. 110 und 179.) Dasselbe gilt von Schillers letzter Leicesterszene; ich glaube kaum, daß sie noch ergreifender sein würde, hätte Schiller ein Mittel gefunden, den Grafen die Hinrichtung in der Ferne wirklich ansehen zu lassen (vgl. Braun a. a. O. III, 85). Bei einer Aufführung in London, Dezember 1819, verunstaltete man das Trauerspiel durch Darstellung des Schafotts (vgl. Anhang, S. 393). — Die Behandlung der Katastrophe ist das bezeichnendste äußere Merkmal der Geschichte des Stoffes. Die Ordensschuldramen, das Tiroler Volksstück, Kormart, Riemer und Haugwitz führen die Hinrichtung selbst naturalistisch vor. Die älteren Renaissancetragödien und französischen Stücke des 17. Jahrhunderts schließen mit Botenbericht. Tronchins und St. Johns Dramen enden mit Marias Gang zum Schafott, ohne Botenbericht. In den spanisch-italienischen Dramen wird das Haupt der Hingerichteten ausgestellt. Spieß läßt das Schafott sehen und den Beilschlag hören. Schiller und Swinburne steht in diesem Punkt am nächsten Banks, der den sterbenden Douglas die Hinrichtung an der Tür sehen und schildern läßt.

Beaton: „But I will never leave you till you die." Treu teilt die Schattengleiche, immer Gelassene mit ihrer Gebieterin die Leiden der Gefangenschaft und sieht mit tiefernstem Blick, wie sich das Verhängnis um Maria Stuart immer enger zusammenzieht: „Here — sagt sie im zweiten Akt des Schlußdramas —

> looms on me the landmark of my life
> That I have looked for now some score of years
> Even with long-suffering eagerness of heart
> And a most hungry patience. Yet my soul
> Knows, and yet God knows, I would set not hand
> To such a work as might put on the time
> And make death's foot more forward for her sake."

Sie betet um Abwendung der Notwendigkeit, ihre Herrin, die ihr instinktiv vertraut, zu verraten. Die Schottenkönigin hat ihr einen Schmähbrief an Elisabeth zum Verbrennen übergeben, sie aber hat ihn bewahrt. Als sie ihre Bemühungen, in Maria eine wehmütige Erinnerung an ihr erstes Opfer, Chastelard, wachzurufen, nicht fruchten sieht, da blutet das wunde Herz der bleichen Beaton, und sie bringt durch Weitergabe des Briefes die letzte schwache, wie sie weiß nur scheinbare Schranke vor dem Schicksal zum Fallen, das schon so unabwendbar ist wie in Schillers Drama vor der Königinnenbegegnung. Mary Beaton bleibt in Wahrheit ihrer Sendung treu; sie sieht den Tod ihrer Herrin ohne jedes triumphierende Gefühl befriedigter Rache, nur mit der einzigen Hoffnung, ihr ausgelebtes Dasein bald zu enden. Auch ohne die Weitergabe des verhängnisvollen Briefes war die Stuart dem nahen Tode verfallen, aber dieser Brief gibt der Katastrophe einen tieferen und weiteren Sinn und führt sie auf die Anfänge der riesigen Handlung zurück.

Über die Rolle, die dieses Schreiben in der Geschichte spielte, sagt Ph. Chasles: "La hache tomba, provoquée par cette lettre [1]) de Marie à Elizabeth qu'elle plaignait charitablement d'être vieille, hors d'âge, insultée par ses jeunes amants et raillée par l'Europe. — Précieux monument de malice féminine, chef d'œuvre dans l'art de blesser et de laisser un stigmate cuisant et éternel, cette épître de Marie à Elizabeth mériterait d'être copiée tout entière. Marie mécontente à la fois d'Elisabeth qui blâme ses amours et de la comtesse de Shrewsbury qui en est jalouse, se venge de l'une en offensant l'autre. — Chaque ligne de cette lettre a

---

[1]) Vgl. Dr. Gilbert Stuart a. a. O. II, 297 ff. — Ph. Chasles' Études (s. oben S. 5), erschienen 1852.

dû pénétrer comme une lame dans le cœur altier d'Elisabeth; amour propre de femme, de reine et d'amante, Marie a soin de ne laisser sans blessure aucune vanité de son ennemie, qu'elle appelle sa bonne sœur. Il y a de la comédie et de la tragédie dans ce singulier document, plein d'une vengeance secrète et ardente, d'un fiel amer qui se cache sous une bienvieillance apparente."

Diesen Brief, der geradezu Marias weiblichen Charakter bedeutet, verwertet Swinburne als einfaches tiefsinniges Symbol. Kaßner[1]) nennt dies Motiv einen erbärmlichen Effekt; so haben manche Kritiker auch die Königinnenbegegnung in Schillers Drama eingeschätzt. Swinburne, dessen Trilogie ohne praktische Rücksicht auf die Bühne gedichtet ist und die dem theatralischen Drama in Raum und Zeit gesetzten Schranken kühn sprengt, dachte gewiß an nichts weniger als an Effekte. Sein Werk will streng geschichtlich sein und den Stoff allseitig erschöpfen. So bringt er das wesentliche Motiv des persönlichen Gegensatzes der beiden königlichen Frauen, das in Schillers lebendig bewegter Gartenszene eine im besten und ursprünglichsten Sinne des Wortes theatralische Form von unmittelbarster Sinnfälligkeit gewann, mit strengerer Rücksicht auf die Geschichte durch den Brief zum Ausdruck.

Schillers und Swinburnes Maria Stuartdramen sind zwei kostbare Schätze der Weltliteratur. In der Geschichte des Stoffes bedeuten sie die alles überragenden Gipfel der Formungsmöglichkeiten. Ein Wettbewerb zwischen beiden ist ausgeschlossen. Die „Maria Stuart" des deutschen Dramatikers behauptet sich als großartigste bühnengerechte Verdichtung, als erste geistvolle Durchdringung, Ergründung und lebendige Formung der dichterischen Geheimnisse des geschichtlichen Stoffes. Die mit der stärksten Unmittelbarkeit der Phantasiebegabung geschaffene Trilogie des englischen Dichters steht durch psychologische Vertiefung in die feinsten Seelenregungen, die untersten, heimlichsten Beweggründe, und durch ihre historische Echtheit einzig da

Besonders der Vorwurf des ersten Dramas der Trilogie bot Swinburne Gelegenheit zur Entfaltung einer fast pathologischen Psychologie. Geheime suggestive Wirkungen bestehen zwischen den instinktiv ahnungsvollen, äußerst sensitiven Charakteren, die

---

[1]) Die Mystik, die Künstler und das Leben. Über engl. Dichter und Maler im 19. Jahrh. Accorde. Leipzig 1900. S. 185.

lebendig in sinnliche Erscheinung treten. Melodische, glänzende, doch inhaltsvolle Verse zaubern das Bild der Schottenkönigin in leuchtenden Farben vor unsere Illusion. Wir sehen, hören und fühlen

"The playing of these eyelashes,
The lure of amorous looks as sad as love.—
The soft and rapid shudder of her breath
In talking—the rare tender little laugh—
The pitiful sweet sound like a bird's sigh
When her voice breaks—".

Sie spielt mit ihrem unglücklichen Liebhaber Chastelard wie eine Katze mit der Maus. Das ganze Stück — das einzige nicht bühnenunmögliche der Trilogie — ist auf einen Ton mystischer Tragik gestimmt. Maria Stuart erscheint dem mit Tannhäuser vergleichbaren liebessiechen Ritter als „A Venus crowned who eats the hearts of men".

"For all Christ's work this Venus is not quelled,
But reddens at the mouth with blood of men,
Sucking between small teeth the sap o'the veins,
Dabbling with death her litte tender lips—
A bitter beauty, poisonous-parlèd mouth.
I am not fit to live but for love's sake,
So I were best die shortly. Ah, fair love,
Fair, fearful Venus, made of deadly foam,
I shall escape you somehow with my death—
Your splendid supple body, and mouth on fire,
And Paphian breath that bites the lips with heat."

Seine qualvolle, verzehrende Sinnlichkeit ist Chastelards Schicksal. Von einem Wahn umfangen, dem er nie entrinnen kann, verkörpert er die mehr passive Seite sinnlicher Lust, deren aktive Seite sich in Marias zügelloser Laune und herzlos grausamer Genußsucht zeigt. — Swinburne schildert Dante Gabriel Rossettis Lilith mit folgenden Worten[1]: "Of evil desire or evil impute she has nothing and nothing of good. She is indifferent, equable, magnetic; she charms and draws down the souls of men by pure force of absorption, in no wise wilful or malignant; outside herself she cannot live, she cannot even see: and because of this she attracts and subdues all men at once in body and in spirit." Ähnliche Züge hat das dämonisch berückende Weib

[1]) Essays and Studies; 4. ed. London 1897. S. 375f.

Maria Stuart! Swinburne selbst vergleicht die falsche, leichtfertig liebende Königin jener singenden Nixe mit korallenroten Lippen, von der ein altfranzösisches Fabliau erzählt; jeder Mann, der sie sah, mußte sie lieben, und sterben, wenn er sie umarmt hatte. Chastelard kennt diese „Königin der Schlangen und Schotten“ bis ins Mark:

"I know her ways of loving, all of them;
A sweet soft way the first is; afterward
It burns and bites like fire; the end of that
Charred dust, and eyelids bitten through with smoke.
— — — — Men must love you in life's spite;
For you will always kill them; man by man
Your lips will bite them dead; yea though you would
You shall not spare one; all will die of you."

Sein Schicksal und das Riccios, Darnleys, Norfolks, Babingtons weiß er, ihres ahnt er; in einfachen, tief pathetischen Worten sagt er es voraus:

It may be, long time after I am dead,
For all you are, you may see bitter days;
— — — — and your heart
Will ache for help and comfort, yea for love,
And find less love than mine—for I do think
You never will be loved thus in your life.

Erscheint Maria Stuart im ersten Teil der Trilogie noch wie die „Verkörperung eines hektischen wachen Traumes“ [1]), so kommt ihr Charakter im zweiten, schon am Schlusse des „Chastelard“ ins Rollen gebrachten Drama zu voller Entfaltung in klarster Objektivität und festerer Bestimmtheit. Bisher war sie immer falsch, jetzt zeigt sie sich veränderlich. Aber sie ist

---

[1]) Simcox, Mr. Swinburne's Trilogy, in Fortnightly Review XXXI new series 1882. S. 166ff., eine ausgezeichnet verständnisinnige und weitherzige Würdigung der Dichtung. Von deutschen Beurteilern Swinburnes sei Adolf Strodtmann (Dichterprofile, Literaturbilder aus dem 19. Jahrh. 1879) genannt. — In vortrefflicher Weise wird meines Erachtens der dichterischen Eigenart Swinburnes der von J. Douglas verfaßte Artikel in Chambers's Cyclopaedia of English Literature, Lond. 1902, III, 672ff. gerecht. — Eine Monographie über Swinburne erschien in der Sammlung English Writers of To-day: A. Ch. Swinburne, A. Study, by Theod. Wratislaw and G. F. Monkshood, London 1901.

nicht verändert. Sie besitzt ein so herrliches, starkes Gefühl von sich selbst, von ihrer unverwüstlich kraftvollen, wild natürlichen Größe, daß sie nie etwas von sich aufgeben kann. Sie kann sich gar nicht mehr entwickeln, nicht umwandeln; das kommt in Swinburnes Drama mächtiger, überzeugender und fester gegründet zum Ausdruck als bei Björnson, den der englische Dichter auch an künstlerischer Ungezwungenheit und Feinheit der direkten Charakteristik übertrifft.

Swinburne wird nicht müde, immer wieder in hinreißenden Versen das stürmische überschäumende Temperament der männlich beherzten, mit der Natur und ihren Elementen wie verwachsen scheinenden Abenteurerin hervorzuheben, die ihre Weiblichkeit nur dann zu Hilfe ruft und das rührende Zaubermittel der reizenden Schwäche ihres Geschlechts in pathetischer Schaustellung schlau zu nutzen weiß, wenn Mißgeschick sie trifft, wenn es gilt, ihre Gegner vom einfältigen Schwächling Darnley bis zu dem gewiegten Diplomaten Murray zu verführen.

"I never loved the windless weather, nor
The dead face of the water in the sun.
I had rather the live wave leapt under me,
And fits of foam struck light in the dark air,
And the sea's kiss were keen upon my lip,
And bold as love's and bitter."

Aber sie ist bei alledem durchaus kein Mannweib, keine Verzerrung der Natur, sondern das typische Weib durch und durch. Wenn man eine gewagte Parallele ziehen will, könnte man sagen, sie bedeutet dieselbe äußerste Steigerung des weiblichen Wesens, wie Shakespeares Richard III. die des männlichen: jenes Weib und dieser Mann sind die Dämonen der beiden Geschlechter, die Grenzen der Menschheit.

Das Weib mit dem blendenden gefährlichen Charakter, unbändig stolz und frei, beugt sich der einheitlichen, physischen und geistigen Stärke des ehernen Mannes Bothwell. Seine Mitschuldige, bittet sie an der Leiche ihres Gatten den Mörder um einen Kuß. Sie geht so leidenschaftlich in warmer beglückter Hingebung und entschlossener Aufopferungsfähigkeit auf, daß der empfindungsarme, selbstsüchtige Tyrann sie als unschätzbare Gefährtin achten lernt. — Aber wie untröstlich sie bei der Trennung von ihrem Meister ist, sie vergißt ihn bald.

Dieses im Inhalt und Umfang ungeheure Drama ist eigenartig in der Technik. Fast möchte man sagen, es hält die Mitte zwischen Roman und Drama. Große, echt dramatische Szenen voll Lebensglut und hoher Poesie stellen die Hauptpersonen, die Träger der dichterischen Idee in engste seelische Wechselwirkung zueinander oder schildern überhaupt psychische Zustände. Am großartigsten ist darin der zweite Akt. Die überwältigende, schauerliche Schönheit der grauenvollen Todesnacht Darnleys hinterläßt einen unvergeßlichen Eindruck; es ist eine der gewaltigsten Schöpfungen, die je ein Dichtergenie der Welt geschenkt hat. — Zwischen solchen Auftritten aber liegen immer nur mehr berichtende Szenen weniger unmittelbar an der politischen und Hofintrige und der Charaktertragödie beteiligter Personen; sie rücken gewissermaßen dem Leser das Ergebnis der vorausgegangenen Geschehnisse zurecht, bereiten den folgenden den Boden, enthüllen die unruhigen Unterströmungen der stürmischen Haupthandlung. Ausklang einer früheren, einleitender Akkord einer neuen Phase des dramatischen Vorgangs ist auch der Inhaltszweck der in keinem Akte fehlenden Bürgerszenen, welche die Objektivität der Handlungsschilderung vervollständigen. Die Stimme des Volkes äußert sich zu den Ereignissen wie ein Chor. Überall zeigt Swinburne die ans Naturgesetz gebundenen Individuen in engster Wechselwirkung mit der Masse. — Der vierte Akt erhält durch John Knox ein großartiges Gepräge. — Es ist unbedenklich zuzugeben, daß im letzten Akt des „Bothwell“, dem Vorspiel der Schlußtragödie, eine durch Überfülle ermüdende Darlegung der politisch-sachlichen Verhältnisse dichterische Gefühls- und Stimmungswerte kaum aufkommen läßt. Ich kann aber nicht finden, daß hier des Dichters Kraft erlahmt oder seine intensive künstlerische Teilnahme für den Gegenstand nachläßt oder abgelenkt wird. Zu sorgsam und treu hat sich der Dichter um die überaus schwierige Verarbeitung der heillos wirren Zustände angestrengt bemüht. Die sachliche Belastung dieses Aktes und seine Kälte ist ein notwendiger Fehler, bedingt durch die den vollen Gehalt des Stoffes umfassende Anlage des Ganzen.

Geringe Möglichkeit lebhafter Bewegung bot auch der letzte Abschnitt des geschichtlichen Vorwurfs für das Schlußdrama der Trilogie. Maria hat ihr Begehren, ihren Haß ausgelebt. Ihre unverwüstliche physische und intellektuelle Spannkraft, nicht

Liebe zum Leben, hält sie in stolzer, in sich selbst befriedigter Größe aufrecht.

> "I cannot tell at last
> If it should be fear or hope that should expect
> Death. I have had enough of hope, and fear
> Was none of my familiars while I lived
> Such life as had more pleasant things to loose
> Than death or life may now divide me from."

Ihre unbekümmerte Achtlosigkeit, ihre Lust und Fähigkeit, durch Blick, Erscheinung, Worte Männerherzen zu fesseln, durch vornehmen Stolz Bewunderung zu wecken und mit Energie ihre Persönlichkeit durchzusetzen, ihre wilde Leidenschaftlichkeit hat sie nicht verloren. Wütende gereizte Empörung kocht in ihr, wenn sie sich der Gewalt beugen muß; dann trotzt sie hadernd: "God, for thy pity! what a vile thing is this that thou didst make of woman." Nur ein äußerliches und zweckmäßiges Verhältnis, wie auch andere Personen von der Gegenpartei, hat sie zu der von ihr vertretenen Religion, "which I think to keep fast as this royal blood until I die." Sie hat den letzten Triumph, ihre Gegner ins Unrecht zu setzen. — Mit nachdrücklicher Schärfe hebt Swinburne den Gegensatz zwischen dem freudevollen Naturell Marias und dem freudelosen Elisabeths hervor. "Though I should die to-day," sagt die Schottenkönigin, "I would not take for mine her fortune. I shall have lived the longer life, and die the fuller-fortuned woman." Der Dichter behandelt Elisabeth sehr schonend, aber mit unbestechlichem historischem Gerechtigkeitssinn. Sein Patriotismus verleitet ihn nicht zu schönfärbender Idealisierung: "Swinburne ... gives us nothing but what is necessary to enable us to enter into the vacillations of Queen Elizabeth ...: the treatment is a little too objective to be in any measure ideal. Swinburne's Elizabeth is not impressive, or pathetic, or even hateful, or ridiculous. She is simply a shrewd, kindly, elderly woman in a difficult situation, more than half spoilt by adulation and bravado; her courage is ... only a matter of words" (Simcox). "Nor wise nor valiant but of tongue" wird sie einmal von der gefangenen Gegnerin genannt. Sie bringt durch ihre unberechenbare Unentschiedenheit Walsingham zur Verzweiflung. Die matten und schwankenden Züge der Elisabeth stehen tiefer im Schatten hinter

der erhabenen Gestalt der Schottenkönigin zurück als bei Schiller.

Swinburnes Maria Stuart ist ein harmonisch fesselndes Bild hoher Einigkeit mit sich selbst. Ein Charakter von prachtvoll ebenmäßiger Kraft und Größe, von innerem Halt und voller Lebensleidenschaft, fühlt sie sich, freilich in anderem Sinne als Schillers Heldin, innerlich frei und kennt nie blinde Unterwürfigkeit unter äußeres Schicksal: sie ist bis zum Ende ein rein „physisches Wesen“. Das geschwellte Selbstbewußtsein und Genußbedürfnis ihres phantasievollen Eigenwesens, das keine Bedenken ethischer Natur vor der Tat, keine Reue nachher kennt, läßt sie als eine echte Gestalt der Renaissance erscheinen.

Eine monumentale Charakteristik des Lebensloses und der Persönlichkeit dieser Maria Stuart gibt uns der Dichter durch Drury:

"Such things will pluck
Hard at men's hearts that think on them, and move
Compassion that such long, strange years should find
So strange an end; nor shall men ever say
But she was born right royal; full of sins,
It may be, and by circumstance or choice
Dyed and defaced with bloody stains and black,
Unmerciful, unfaithful, but of heart
So fiery high, so swift of spirit and clear,
In extreme danger and pain so lifted up,
So of all violent things inviolable,
So large of courage, so superb of soul,
So sheathed with iron mind invincible,
And arms unbreached of fire-proof constancy,
By shame not shaken, fear, or force, or death,
Change, or all confluence of calamities;
And so at her worst need beloved, and still
Naked of help and honour when she seemed
As other women would be, and of hope
Stripped, still so of herself adorable,
By minds not always all ignobly mad,
Nor all made poisonous by false grain of faith,
She shall be a world's wonder to all time,
A deadly glory watched of marvelling men
Not without praise, not without noble tears.
And if without what she would never have
Who had it never, pity—yet from none
Quite without reverence, and some kind of love
For that which was so royal."

Von den nach Swinburnes Trilogie erschienenen Maria Stuartdramen erwähne ich Robert Blakes wässerig schale Tragödie "Mary Queen of Scots" (1894), der die stillose Einmischung zahlreicher, oft verwunderlicher Chöre in platte Dialogszenen einen opernhaften Anstrich gibt, deshalb, weil es das einzige, mir näher bekannt gewordene, nur die Katastrophe behandelnde Einzeldrama aus dem 19. Jahrhundert ist.

Mehr Beachtung verdient Michael Fields[1]) Buchdrama "The Tragic Mary" (1890). Für die Aufführung ist es zu lang und arm an dramatischer Lebendigkeit, obgleich es die bewegteste Zeit aus dem Leben der Schottenkönigin zum Inhalt hat: die Ereignisse von Riccios Ermordung bis zur Gefangennahme Marias durch die Adligen. Field vermeidet nach Art der „modernen“ Dramatiker äußere, unmittelbar wirkende Handlung und legt das Ganze mehr auf Stimmung und Auseinandersetzung der Situationen und Charaktere an. Er füllt seine Szenen nur mit Vorbereitungen der entscheidenden Ereignisse und den von diesen zurückgelassenen bedauernden und befürchtenden Erinnerungen. In der Zeichnung der Hauptperson will er die Mitte halten zwischen der Maria Stuart, die jetzt im Heiligsprechungsprozeß steht und Swinburnes leidenschaftlicher Heldin, dieser Königin "in majesty of intellect, conscious of the burden of her beauty, and devoting every power of spirit and sense to the reception or excitement of desire" (Preface der "Tragic Mary"). Eine der vier Marien, der Jugendgespielinnen der Schottenkönigin, sagt in Fields Drama: "I have had brave thoughts since she questioned me, and I will love her to my life's end." Dieser an die Schicksalsworte der Mary Beaton Swinburnes anklingende Satz kennzeichnet schon den Unterschied beider Dichtungen. Fields Schottenkönigin ist nicht die Törin, zu der sie die entschiedenen engherzigen Verteidiger ihrer sittlichen Ehre machen, noch weniger lastervoll leichtfertig. Eine sanfte, versöhnliche, vertrauensselige, unschuldig reine Frau mit hausmütterlichen Neigungen, die auch Stolz und Festigkeit gegenüber Widerständen, eine stürmisch schwärmerische Freude an der Natur zeigen kann, ist sie meines Bedünkens zu sehr dem Alltags-

[1]) Nach Abschluß des Buches fand ich, daß unter diesem Namen sich zwei zusammen schriftstellernde Dramen, Miss Bradley und Miss Cooper, verbargen.

durchschnitt angenähert; diese "tragic Mary" vermag uns zu rühren, nicht zu erschüttern. Lethington, ein Diplomat von weitem Gewissen gleich Schillers Leicester, dem er geistig, aber nicht an dramatischer Bedeutung überlegen ist, sagt von ihr unparteiisch:

"The queen acts in a noble childishness
Of unsuspicion, ready to espouse
Whoever is accused, since she herself
So rankly charged, is wholly without fault."

Ihr Verhältnis zu Bothwell kennzeichnen vollständig folgende Worte des Königsmörders, die zugleich ihn selbst charakterisieren:

"I plead
That when you entered me you were no more
The queen, the lady—but a temptress love;
It was no fault of yours; we cannot tell
How we drop down in other natures. I
Was born half-wizard on my southern hills.
A bandit like my sires, a worshipper
Of rich exalted women . . . and you set
My elements a-flame. Such wrought desire
Will murder, ravish, spell blind."

Die schon Björnson und Swinburne nicht fremde Idee der Vererbung, des bestimmenden Einflusses der Umwelt auf den Charakter[1]) wird im Verlaufe der Dialoge öfter hervorgehoben Nach meiner Empfindung gewinnen dadurch die Personen Fields nur an äußerer Farbe, weniger oder gar nicht an Vertiefung der inneren Begründung.

Schon ein Jahr nach Swinburnes „Mary Stuart", sieben Jahre vor Field hatte der Schotte Charles Gulland anonym sein fünfaktiges Drama "Elizabeth of England" erscheinen lassen dessen Inhalt nur die Walsinghamintrige und der Prozeß Maria Stuarts ist. Erst 1903 ließ er diesem matten Stücke das Doppeldrama "Queen Mary and Darnley" folgen, das weniger enthält, als man dem Titel nach erwartet. Der erste Teil schildert zunächst die schwierige Stellung der katholischen Königin nach

[1]) Swinburne betont in seinen "Notes on the character of Mary", daß Argumente der Vererbung nicht immer unbedingt gültig sind, wohl aber zur Unterstützung positiver Beweisgründe der Charakteristik herangezogen werden können.

ihrer Ankunft in Schottland inmitten ihrer puritanischen Untertanen und des unbotmäßigen Adels, darauf nach Übergehung von drei Jahren die politischen Umtriebe der eitlen Elisabeth; der dritte und letzte Akt schließt mit einer Vision Riccios von seinem Ende. Der zweite, ebenfalls in drei Akte gegliederte Teil behandelt die Adelsverschwörung gegen Riccio, Marias Flucht mit Darnley aus Holyrood in der Mordnacht, und wie Maria ihre volle Souveränität wieder gewinnt. So endet das wenig aufregende Doppeldrama in eitel Freude und Frieden:

> The plot's defeated, and with treasons wane,
> Back roll the clouds, and right is might again.

Der anziehendste und wesentlichste Abschnitt der Geschichte Maria Stuarts ist vollständig übergangen; zwischen dem Doppeldrama "Queen Mary and Darnley" und "Elizabeth of England" besteht kein innerer Zusammenhang, keine einheitliche Idee. So können die auch in verkehrter Reihenfolge entstandenen Stücke, die wieder nur aus lose aneinander gereihten Szenen bestehen, nicht als Trilogie gelten. Sämtliche Charaktere sind farblos und schwach.

In folgerichtiger trilogischer Anlage dramatisiert der Deutsche H. Cornelius (1896—1898) vom streng katholischen Standpunkt aus mit begeistertem Mitleid die Schicksale der Schottenkönigin von ihrer Überfahrt aus Frankreich bis zu ihrer Hinrichtung. Er zeichnet die nur durch ein — der Torheit bedenklich nahes — allzu edelmütiges Vertrauen fehlende, ganz schuldlose „Maria licht von Himmelsglanz umzogen". Tragische Erschütterung ruft dies Opfer niedrigster Bosheit nicht wach. Engherzige Parteilichkeit in der Auffassung des Stoffes, sentimentale Teilnahme für den Hauptcharakter entziehen dem auch dramatisch-technisch mißlungenen Werk den Anspruch auf höheren künstlerischen Wert.

Das jüngste Maria Stuartdrama Henri Beslais' „Reine galante" (drame en 5 actes et 7 tableaux, 1906, Messein) behandelt Marias Ankunft in Schottland. Es kam mir nicht zu Gesicht.

Schiller soll nach der ersten Aufführung seiner Maria Stuart gesagt haben: „Eine Schuldlose möchte der Empfindsamkeit gewisser Menschen freilich besser zugesagt haben. Ich hätte eine

solche für mein Trauerspiel nimmer brauchen können. ... Ich möchte wohl sehen, wie jemand die Schuldlose zu einem erträglichen Stück verarbeiten könnte." — Das soll um alles in der Welt nicht den hassenswerten Schuldschnüfflern, die in den Schulen die Literaturschätze schänden, Wasser auf ihre klappernde Mühle schütten! Aber die Entwicklungsgeschichte dieses Stoffes im Drama hat gezeigt, daß kräftige dichterische Wirkung und hoher künstlerischer Wert nur den Stücken eignet, die Maria Stuart nicht als Tugendmuster auf Goldgrund malen, sondern ihren von Schiller entdeckten „physischen", erhaben leidenschaftlichen Charakter in seiner dämonischen Größe hinstellen wie Otto Ludwig in seinem Plan, Björnson in seinem neuerdings wieder der Bühne gewonnenen Drama und der Meister Swinburne in seiner gewaltigen Trilogie. Mme de Stael sagt von dem Stoffe sehr richtig: „la beauté même de cette histoire si favorable au génie écraseroit la médiocrité." Nur ein echter, genialer Künstler darf es wagen, die wahre Maria Stuart wieder ins Leben zurückzurufen. Diese wahre Maria Stuart ist — um mit Philarète Chasles' geistvoller Charakteristik zu schließen —

non pas celle de la tradition, non cette victime faible et voluptueuse de la légende populaire, ni la victime sainte de Brantôme, ni la Messaline de Buchanan — mais une autre Marie, celle des actes et des faits, le vrai sang des Guises, l'altière fille de Lorraine, l'élève de Cathérine de Médicis, toute ardeur et toute énergie, l'esclave de son instinct, incapable de dominer sa passion, aveugle en face des obstacles, marchant au précipice, infatigable dans ses intrigues, invincible dans ses entêtements, attrayante, éloquente, vaine, spontanée, intrigante, impérieuse, nouant de sa main la trame qui doit la perdre, voyant l'abîme et s'y lançant; — toujours entraînée et entrainante, toujours séduisante et séduite. On aurait peine à s'imaginer ce que déploya d'énergie, d'activité, de ressources, de finesses, de persévérance et d'esprit, dans ses dangers, cette femme extraordinaire . . . Pas une calamité qu'elle n'ait provoquée, pas un péril qui ne l'ait trouvée prête à tout.

Nachträge:

Auf S. 8, drittletzte Zeile ist zu verbessern: Marie statt Maria.

Zu S. 15ff.] Über Anspielungen auf Maria Stuart in Shakespeares „Sommernachtstraum" und „Hamlet" handelt William Pinkerton in "Notes and Queries" 3rd S. V. S. 338f. (23. April 1864). Die spitzfindigen Bemerkungen über „Hamlet" verdienen keine Beachtung; wohl aber scheint

mir Pinkerton durch den Hinweis auf gegen Maria Stuart gerichtete Flugblätter dem „zu allen Zeiten ziemlich schwachen Glauben[1]) an die Deutung Warburtons von der Schilderung der Entstehung der Blume "Love—in—idleness" (Sommernachtstraum II, 2) Rückhalt zu geben.

Noch belanglosere Anspielungen (wie z. B. in Ben Jonsons "Cynthias Revels", vgl. Small, The stage-quarrel, Breslau 1899, S. 24) zusammenzutragen, würde die Mühe nicht lohnen.

Zu S. 36, Szene 3.] Vgl. zu Robert Parsons und Edmund Campian Gaedeke 274 und Froude XI, 315—365.

Anhang I. (Zu Seite 81 ff. und 87.)

Das Essexmotiv und die Rolle der Lampruna im Tiroler Volksdrama.

Merkwürdigerweise deckt sich der Inhalt dieser in die Handlung ganz unorganisch eingeflochtenen Szene mit dem Hauptmotiv der durch Lessings Analyse im 60.—80. Stück der Hamb. Dramat. bekannten „Tragedia mas lastimosa de Amor, titulada El Conde de Sex, ó dar la vida por su Dama" des Don Antonio Coëllo (Vgl. Klein, Gesch. des Dramas X 733). Die Aufstellung dieser Beziehung erscheint weniger gewagt, wenn ich darauf hinweise, daß dies Stück sich im Spielplan der Wandertruppen findet. — Karl Heine behandelt vergleichend in der Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte 1880, I 323 ff. ein handschriftlich in der k. k. Hof- und Staatsbibl. Wien, Bd. 13117 erhaltenes Essexdrama von 1716 aus dem Spielplan des Bandenführers Ludwig Hoffmann. Sein Titel lautet „Die Ermordete Unschuld | oder | die Enthauptung des Graffen | von Essecs | aus dem Italiänischen Autor | Sign. Creognini." Zugleich bemerkt Heine, daß ein handschriftliches Scenar: La regina d'Inghilterra [identisch mit der von L. Allacci, Drammaturgia, Venezia 1755 mitgeteilten gleichnamigen Commedia per Giov. Recoldini, Bologna 1668 ?] aus dem 18. Jahrhundert oder älterer Zeit stammend, von Bartoli in den „Scenari inediti della Commedia dell'arte contributo alla storia del' teatro popolare italiano", Firenze 1880, S. 44—70 abgedruckt sei (vgl. dort auch S. CLXXXII), für welches das spanische Drama ohne Zweifel das Original ist. Ich glaube, daß der ganz unbekannte Name Creognini nicht, wie Heine mit Fragezeichen ansetzt, ein Deckname für Cicognini ist,

[1]) Delius, Shakespeares Werke 1872, I, 274.

sondern höchstwahrscheinlich für (H)oratio Celli accademico oscuro di Lucca (vgl. oben S. 200), dessen Essexdrama bisher unbekannt blieb, weil sein Titel („Il Reo Innocente“ — vgl. „Ermordete Unschuld“!) keinen Aufschluß über den Inhalt gibt, und weil das Stück zum ersten und meines Wissens einzigen Male in Collines „Notizie di opere letterarie italiane su Maria Stuarda“ in der schwer zugänglichen Zeitschrift Rassegna Pugliese, Trani 1885, II, Nr. 19 erwähnt ist. Colline schreibt dort in Anm. 5: „Il Celli credo che fosse una gloria napoletana. In un'altro sua opera intitolata il Reo Innocente opera tragica ... data in luce da Bartolomeo Lupardi Bologna 1696 c'è un servitore che parla il dialetto napoletano. ... Il Reo Innocente, quantunque l'autore non ne dica nulla, è piu che imitato dalla Tragedia mas lastimosa de Amor ... de ... Coëllo. Me ne sono avveduto, perchè un brano di questa tragedia, riportato dal Klein si trova tradotto, parola per parola, nel Reo Innocente.“ Zeitlich läßt sich nichts gegen die Wahrscheinlichkeit der Annahme einwenden, daß Cellis Stück die Grundlage für die deutsche Bearbeitung von 1716 ist. Ohne Zweifel kommt dafür das handschriftliche italienische Scenar weniger in Betracht, als ein fertiges, gedrucktes, und darum verbreiteteres Stück. Die Ähnlichkeit der Titel (Reo Innocente und Ermordete Unschuld) weist mit ziemlicher Sicherheit auf Celli; denn es ist anzunehmen, daß die deutsche Haupt- und Staatsaktion, hätte sie das ältere Stück, La Regina d'Inghilterra benutzt, bei der Vorliebe für pomphafte Titel diesen zum mindesten hätte anklingen lassen. Ferner stimmt die deutsche Bearbeitung oft, wo sie vom italienischen Scenar abweicht, nach Heine mit dem spanischen Drama überein, dem Celli wieder am genauesten zu folgen scheint. — Im spanischen Essexdrama wendet Elisabeth ihrem Lebensretter Essex ihre Liebe zu, die jener nicht annehmen kann, da er schon an Blanka gebunden ist. (Vgl. die Inhaltsangabe des Bandenstücks durch Heine, Akt I und II, 4.) Dem entspricht völlig der Inhalt des oben bezeichneten Auftritts in der ursprünglichen Fassung des Tiroler Stückes. Zur Stützung meiner Hypothese von diesem, übrigens nicht einzig dastehenden Zusammenhang zwischen dem Maria Stuart- und Essexdrama bemerke ich, daß Klein a. a. O. die „entschiedene Parteinahme des Dichters des spanischen Essex für Maria Stuart gegen Elisabeth“ betont, die

sich gleich in der ersten Jornada und in der ersten Unterredung Blankas mit dem Conde de Sex kundgibt (vgl. Lessing a. a. O. 61. Stück). Es ist die Stelle, die Colline bei Celli wörtlich übersetzt fand:

Blanca: Prendió (Isabela) á Maria Stuarda
Reina de Escocia, y archivo
De virtudes, y belleza
Por unos falsos indicios.
En fin, Conde; en fin señor
(¡Con que lastima lo digo!)
Teñiendo en sangre la Reina
Aquel infame cuchillo,
Noble victima, inocente
Fué de injusto sacrificio ...

Daß die Blanka des spanischen Essexdramas[1]) aus denselben Gründen wie die Lampruna des tirolischen Volksdramas Todfeindin der Elisabeth ist, kann freilich nicht als Argument für ein Abhängigkeitsverhältnis in Betracht kommen, wie ich weiter unten beweise. Wohl aber führen andere Beweisgründe wieder zu Celli; es finden sich auch überraschende Beziehungen beim Vergleich des Tiroler Dramas mit Cellis Maria Stuarttragödie (vgl. oben S. 87). Dort ist der Günstling Elisabeths, Leicester, ihr willfähriges Werkzeug zur Vernichtung Marias, Babington der Hauptverteidiger der Unschuld der Schottenkönigin, und Babington liebt Marias Hofdame Queneda, wie er im Tiroler Stück Gatte der Hofdame Marias, Lampruna, ist. Es ist leicht denkbar, daß Cellis Essex- und Stuartdrama dem unbekannten Tiroler Dichter in die Hand kam, oder daß er den „Essex" von einer Wandertruppe aufführen sah.

Die ganz eigenartige Rolle der Lampruna geht zurück auf eine Episode in Gregorio Letis (1630—1710) „Historia ovvero

[1]) Im Spielplan der Truppe Veltens, die unter Leitung seiner Witwe 1709 in München spielte (vgl. Jahrbuch für Münchener Geschichte III, 335) befand sich auch ein „Essex", als dessen Vorlage Heine in seiner Dissertation über Velten (Halle 1887, S. 33) ohne nähere Begründung das Drama des Thom. Corneille angibt. Der Essex Coëllos (oder Cellis Bearbeitung) läge seiner Mache nach der Spielart der Banden, also auch Velten näher. (Vgl. Dessoff, Über spanische, italienische und franzős. Dramen in den Spielverzeichnissen deutscher Wandertruppen, Kochs Zeitschr. f. vergl. Lit.-Gesch. N. F. IV, 4.)

vita di Elizabeta regina de Inghilterra detta per soprenome la comediante politica. Amsterdam 1693. 12°. 2 vols. [Eine französ. Übersetzung Amsterdam 1694, 12°]; es erschienen von diesem Werke mehrere Ausgaben; mir kam zur Hand: „Das Leben der Königin Elisabeth. Wegen seiner Vortreflichkeit aus dem Italiänischen übersetzet. Nebst vielen Kupfern und einer Vorrede von Menantes [= Christian Fr. Hunold (1680—1721); Goedecke III², 335 verzeichnet diese Übersetzung nicht] Hamburg, In Verlegung Jos. Sam. Heyls, und Joh. Gottfr. Liebezeyts, 1707," 2 Bde. Dort heißt es im 2. Teil S. 197 in dem Kap.: „Wie der Königin Mariae Tod angesehen worden": Um diese Zeit that die Königin drey sonderbare Sachen, welche ihr die einiger massen durch Hinrichtung der Königin Mariae verlohrne Liebe des Volcks wieder zu Wege gebracht. — Als erste dieser „Großmüthigen Thaten" der Elisabeth wird berichtet:

„Margaretha Lambrun war eine verständige und hertzhafte Frau, welche etliche Jahr bey der Maria in Diensten gestanden, und fünf Jahr vor dieser Königin Tod sich verheyrathet hatte. Ihr Mann war eben, als man der Maria das Haupt abschlug (wie man meint aus Schmertzen und Betrübniß über dieser Printzessin, seiner gewesenen grossen Gutthäterin Tode), gestorben. Seine Frau war über den Verlust ihrer gnädigen Frau und Mannes auf einmahl so betrübet worden, daß sie sich vornahm, Rache darüber zu üben. Nachdem sie nun lange auf ein Mittel, ihr Vorhaben recht zu bewerkstelligen, gedacht, ihr aber etliche eingefallen, entschlosse sie sich endlich zu einem, daß ihr am leichsten vorkam, nemlich sich in Mannes-Kleider zu verstecken. Die Sache gieng an: Sie machte ihre Haare und gantzes übrige äusserliche Ansehn des Leibes so gut als nur möglich zurecht, um vor eine Manns-Person zu passiren. Unter ihren Kleidern truge sie zwey Pistohlen in Meinung, unter der Menge, wann die Königin in die Capelle gehen würde, den einen Schuß auf dieselbe, den andern aber, um der gerichtlichen Hand zu entgehen, auf sich selbst zu thun. Allein es begabe sich, daß als die Königin einstens in ihren Gärten spatzierte, die Margaretha Lambrun aber, oder der nunmehr sich nennende Anton Sparck[1]), so aus Schottland seyn wollte, gar zu geschwinde

[1]) Selbst diesen Namen behält das Tiroler Volksdrama bei.

durch das Volk durchdringen wollte, eins ihrer Pistohlen fallen ließ. Die Leib-Wache wurde es gewahr, und nahm sie so fort gefangen. Der Königliche Raht, und voraus der Graf von Essex, wollte haben, man sollte sie in Kercker führen, massen sie dieser vorgehabten gottlosen That durch die andere gleichmässig bey sich habende Pistohl gnugsam überzeugt wäre. Allein die Königin hatte selbst Lust, sie in eigner Person zu examiniren. Nachdem man sie nun zu ihr näher hinbringen müssen, thate sie, (in gäntzlicher Einbildung, es sey ein Manns-Person,) alle Fragen an sie, welche sonst bey schuldigen gebräuchlich, wie er heisse, woher, und was er sey? Sie antwortete auf alle diese Fragen gantz keck und frey mit folgenden Worten. MADAME. Ob ich schon diesen Habit trage, bin ich doch eine Frau. Mein Nahme ist Margaretha Lambrun, bin lange Jahre in Diensten gestanden bey der Königin Maria, meiner gnädigsten Frauen, welche sie so ungerechter Weise hinrichten lassen; Und durch jener Tod ist sie auch eine Ursache meines Mannes Todes gewesen, indem er aus Betrübniß über die unverdiente Hinrichtung einer so unschuldigen Königin gestorben. Dies hat mich, aus Liebe zu allen beyden bewogen, auch mit Gefahr meines Lebens, jener Tod durch den ihrigen zu rächen. Ich hab zwar einen harten Streit mit mir selbst gehabt, und alle möglichste Kräfte angewandt, mich von einem so gefährlichen Vornehmen abzubringen; Hab es aber nicht gekonnt, sondern versuchen müssen; dann bey einem Frauen-Zimmer, das sich an jemand sonderlich wegen Liebes-Sachen rächen will, hilft kein Einreden, keine Vernunft, noch Gewalt. — Kaum hatte sie ihren Nahmen ausgesprochen, wurde sie sofort nicht nur an ihrer Stimme vor eine Weibs-Persohn, sondern auch für solche, als sie sich ausgabe, erkandt: Massen eine Dame der Königin, welche darbey stunde, sie erkandte und sich erinnerte, öfters mit ihr geredt zu haben. Unerachter nun die Königin grosse Ursache gehabt, sich über dergleichen Reden zu bewegen; Hörte sie ihr doch gantz kaltsinnig zu, und antwortete gantz ruhig: Also habt ihr der Liebe gegen euren Mann und ehmahligen gnädigen Frau eurer vermeinten Schuldigkeit nach eine Genüge thun wollen. Allein was denket ihr wohl, das heute meine Schuldigkeit gegen euch sey? Hierauf antwortete diese Frau der Königin hertzhaft: Ich will Ew. Majestät meine Meinung frey heraus sagen,

wann sie mir nur vorher zu sagen beliebet, ob sie mich dieses als Königin oder als eine Richterin frage? Elisabeth sagte: Als eine Königin. So muß mir dann Ew. Majestät Gnade bewilligen. Versetzte die Frau. Was wollt ihr mir aber, waren der Königin Wort, für eine Versicherung geben, daß ihr nicht bey andrer Gelegenheit noch einmahl dergleichen unternehmen wolltet? Worauf die Frau hinwieder: Gnädigste Frau! Die Gnade, so man nur auf so grosse Bürgschaft geben will, ist keine Gnade mehr. Also mag Ew. Majest. nur als Richterin gegen mir verfahren. Hierauf wandte sich die Königin zu etlichen anwesenden Personen von ihrem Raht sagende: Ich erinnere mich nicht, die dreyssig Jahre meiner Regierung jemahls eine Person gefunden zu haben, die mir solche Lection gegeben. Wollte ihr also die Gnade völlig und ohne Bedingung ertheilen, was ihr auch der President ihres Rahts zu nothwendiger Bestraffung dieser Frau einreden mochte. Nachdem sie die Gnade hinweg, bate sie die Königin so großmüthig zu seyn, sie sicher aus dem Königreich bis an die Frantzösische Küsten bringen zu lassen; Welches ihr diese auch bewilliget. Und sahe man diese Bitte vor was recht kluges dieser Frauen an."

Das Tiroler Volksdrama zieht diese Episode nicht übel in die Handlung der Maria Stuarttragödie hinein.

Anhang II.

Proben aus „Marie Stuart Tragédie, Avec des Intermèdes en Musique", 1690. Mscr. 25506, Pariser Nationalbibliothek.

Akt I. Scène seconde.

Lucile: Madame qu'ai-je appris?
Marie Stuart: Qu'après tant de malheurs
Le Ciel va mettre fin à toutes mes douleurs.
L.: Quelle fin! est-ce ainsi que le Ciel récompense
Les pénibles travaux d'une longue innocence?
M. St.: D'une honteuse mort il veut la couronner,
C'est le prix le plus grand qu'il puisse lui donner.
L.: Ha! qu'à de tendres cœurs, qu'à des âmes sensibles
Ces grandes vérités sont incomprehensibles!
M. St.: Lucile, si la foy ne guidoit ma raison
Ou serait le profit de vingt ans de prison?
Cette captivité que tu trouves pesante
Ne fut jamais pour moi que douce et bienfaisante

Par elle aux soins du Ciel j'ai remis tout mon sort.
Je lui dois le mépris des horreurs de la mort;
Je lui dois le mépris de tous les biens du monde,
D'ont elle m'a fait voir la misère profonde,
Et je lui dois encore un don plus précieux,
L'impatient desir du Royaume des cieux.

L.: Madame, cachez-nous cette vertu brillante,
Dejá nôtre douleur n'est que trop violente.

M. St.: Je croi qu'après l'ennui de tant maux soufferts,
Il te seroit bien doux de voir rompre mes fers!

L.: Ha! Madame, il n'est rien . . .

M. St.: Si j'en croi cette lettre
Qu'en passant Davisson dans mes mains a sçû mettre
Nôtre captivité dès demain va finir
Et le sort nous prépare un heureux avenir.

L.: O nouvelle agréable et longtems attenduë!
Mon espérance enfin n'a point été deceuë,
Et je l'ai toûjours dit qu'au moment de périr
Le Ciel, le juste Ciel viendroit nous secourir.

M. St. lit.: Dans ce jour j'irai vous apprendre
Ce que mon zèle a projeté
Vous touchez au moment où le Ciel vous doit rendre
Et le trône et la liberté!

L.: Sur ce fidèle avis, sur cette offre importante
Vous ètes bien tranquille et bien indifferente.

M. St.: Mon ame accoûtumée au grands coups du malheur,
Frémit en regardant cette douce lueur,
Et croid voir un éclair messager de la foudre
Qui gronde et qui s'apprête à me réduire en poudre.

L.: Pourquoi votre chagrin vient-il empoisonner
Les douceurs que le Ciel se plaît à vous donner?
Ce rayon d'espérance est l'agréable aurore
D'un jour plein de bonheur qui commence d'éclore,
D'un jour qui succédant à tant de longues nuits,
Va chasser pour jamais vos funestes ennuis.
Madame, vous voyez que Davisson vous aime,
Et ce hardi dessein marque une ardeur extrême:
C'est un feu que déja j'avois bien apperců.

M. St.: Lucile, jusqu'ici je n'en avois rien sçû.

L.: Votre ame, que le Ciel occupe toute entière,
Sur les choses du monde a bien peu de lumière!
Ignorez-vous encor que depuis peu de jours
Il est d'Elisabet les plus tendres amours?
Que par le doux appas d'une nouvelle flâme
De Licestre il a pris la place dans son ame?

Quel sera le dépit et quelle la douleur
Qui de cette jalouse iront percer le cœur
Quand elle vous verra de ses fers degagée
Par ce nouvel amant qui l'aura negligee.
Mais quoi? C'est son destin; les sujets et les Rois
Ne peuvent près de vous demeurer sous ses loix.
D'abord par sa douceur elle se les attire,
Mais elle a beau sur eux affermir son empire
Dès que vous paroissez, Madame, on les void tous
La quitter et la fuir pour se donner à vous.
C'est ce grand ascendant que vous avez sur elle
Qui cause son courroux et sa haine mortelle . . .
Mais je vois Davisson. Le Ciel veuille benir
Le zèle qui pour vous le fait ici venir.

Intermède en musique du IId acte. L'Innocence et la Justice.

L'Innocence: O ciel qui m'aimez et que j'aime,
Hélas! est-il donc or donné
Que l'Innocence même
Souffre de mille maux la violence extrême,
Pendant qu'avec éclat le crime est couronné?
Et vous justice vous qui n'êtes sur la Terre
Que pour me protéger,
Vous endurez qu'on ose m'outrager,
Souvent même sur moi vous lancez le tonnerre,
Qu'on vous donne pour me vanger.

La Justice: Le Ciel le veut ainsi, ses ordres adorables
Nous sont impénétrables.

L'Innocence et la Justice: Helas! il est donc ordonné,
Que l'innocence même
Souffre de mille maux la violence extrême,
Pendant qu'avec éclat le crime est couronné.

La Justice: Si quelquefois je vous ai fait injure
C'est que la noire Envie, et la lâche Imposture
D'une fausse apparence ont ébloui mes yeux:
Souffrez tous vos malheurs sans trouble, sans murmure,
Tous vos malheurs sont precieux.
J'ai dans le Ciel une sœur inflexible,
Qui void ce qui m'est invisible
Qui pour jamais et les biens, et les maux
Son bras à qui tout est possible
Réparera tous mes défauts.

L'Innocence et la Justice: Il faut vouloir ce que le Ciel ordonne
Puisque les maux et les douleurs
Sont pour une ame autant de fleurs
Dont le Ciel qui l'attend luy fait une couronne.

Intermède en musique du troisième Acte.

L'Imposture, l'Envie et la Justice éternelle.

L'Imp. et l'Env.: Nous avons fait tomber sous l'effort de nos coups
Des vertus la plus grande et la plus renommee.
Ah qu'il est doux
A des cœurs cruëls et jaloux
De voir l'innocence opprimée.

La Justice ét.: Ah! monstres malheureux, évitez mon couroux,
Devant mes yeux osez-vous bien paraître?
Dans l'enfer qui vous a fait naître,
Monstres cruels, retirez-vous.

L'Env. et l'Imp.: Ah Justice éternelle
Pourquoi devant le tems descendez-vous sur nous?

La Justice éternelle: Ah! monstres malheureux, évitez mon couroux
Et dans l'enfer qui vous rappelle,
Monstres cruels, retirez vous.
Mais non, rentrez au cœur de l'injuste Isabelle,
Menez y vos enfans les importuns remords,
Qui sans cesse agitant son ame criminelle,
Lui fassent souffrir mille morts.

Toutes ensemble: Mais non, rentrez } au cœur de l'injuste Isabelle,
Mais non, rentrons }
Menez y vos enfans } les importuns Remords,
Menons y nos enfans }
Qui sans cesse agitant son ame criminelle,
Lui fassent souffrir mille morts.

La Justice éternelle seule: Qu'elle souffre à jamais une douleur cruelle,
Pendant que sa rivale, encor cent fois plus belle
Qu'elle ne parut à ses yeux,
Va sur la Terre et dans les Cieux
Jouir d'une gloire immortelle.

Anhang III.

Zum Aufsatz Schillers „Maria Stuart" im Auslande[1])
(Schillerheft der „Studien zur vergl. Literaturgeschichte" 1905,
Seite 195—245).

Frankreich.

Zu S. 199.] Zeitschrift für Bücherfreunde 9. Jahrg. I. 1905/6. S. 68ff.: Schillers Werke in der Beleuchtung eines französischen Zeitgenossen

---

[1]) Vgl. die Artikelreihe über Schiller im Auslande in der Vossischen Zeitung 1905, Nr. 215ff.

[Auguste du Vau]. — Zu Lebruns Bearbeitung vgl. noch Recueil des Discours, Rapports et Pièces diverses lus dans les Séances publiques et particulières de l'Académie française (1870—1879), 2 Bde. 4°. 1881. Paris, F. Didot & Cie.: Bd. I. Discours de réception de M. Alex. Dumas fils. — P. R. Cr. Lami, Observations sur la Tragédie romantique, Paris 1824, 8°. — Hip. Lucas, Histoire . . . du théâtre français, 2. éd. 1862. Brüssel, Leipzig, Paris. Bd. II, 170ff. — P. Besson handelt in den „Annales de l'Université de Grenoble t. XVII, Nr. 2. 1905 über „Schiller et la lit. française." — Euphorion 12 (1905), S. 681ff.

Zu S. 215, Anm. 2.] Vgl. Ant. Laporte (Bibliographie Contemporaine) Histoire littéraire du 19e siècle, Manuel critique et raisonné de livres rares . . . Paris 1890, VII, 306f., 309, 313; II, 246. — Maurice Souriau, Victor Hugo rédacteur du Conservateur littéraire. Caen 1887. (Extrait des „Annales de la Facultés des lettres de Caen.") — Philipp Roedel, Victor Hugo und der Conservateur littéraire. Phil. Diss. Heidelberg 1902. S. 17, 70, 73.

Zu S. 226, Anm., Nr. 8.] Schiller, Maria Stuart. Zum Übersetzen in das Französ., bearbeitet von G. H. F. de Castres. Hamburg 1857, 12°. IV, 176 S.

Italien.

Zu S. 219f.] Über Adelaide Ristori (gest. 9. Oktbr. 1906), die am meisten zur Verbreitung der „Maria Stuart" Schillers beigetragen hat, vgl. noch: Georges d'Heylli, Rachel et la Ristori; les 80 ans d'une tragédienne; les séjours de la Ristori à Paris. Paris 1902, 8°, 31 S. (Extrait de la Revue = ancienne Revue des revues.) — Journal des débats politiques et littéraires 30. Jan. 1902: M. Muret, Adel. Ristori à Paris. — Rivista Teatrale Italiana 1902. III. S. 55—71: G. di Martino, Adelaïde Ristori. — Vgl. auch Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, 2. Bd. (ed. Ed. Grisebach, Leipzig, Reclam), S. 633.

Zu S. 221.] Maffeis Übersetzung von Schillers „Maria Stuarda" auch = Bd. 2 der Opere 1843; dann 1856 in Wien. — Ausgaben von Maffeis Übersetzung der Opere dram. Schillers erschienen noch 1850, 1852, 1857/8, 1862—65, 1881—84, 1894.

Zu S. 222 Anm., Nr. 2.] Schiller, Opere (enthalten nur die Dramen), übers. v. Carlo Rusconi. Padua 1843.

Zu S. 222 Anm., Nr. 4.] Maria Stuarda, „liberamente ridotto da Fo Mi viniziano" (!) Venedig 1829 = Bd. 12 von Teatro moderno di tutte le nazioni.

Zu S. 222 Anm, Nr. 5.] Diese Übersetzung der Schillerschen „Maria Stuart" erschien schon 1830 in Mailand als Fasc. 84 der Biblioteca ebdomadaria-teatrale und 1864, Milano, Zanaboni; 24°.

Nach jahrelanger Pause wurde Schillers „Maria Stuart" Anfang März 1907 wieder in Rom (Teatro Valle) in Maffeis schöner Übersetzung gespielt; Italia Vitaliani, die nach der Ristori die Schillersche Tradition mit reichen Ehren hochhält, spielte die Titelheldin mit ergreifender Wirkung.

England und Amerika.[1])

Unter den S. 242f. von mir verzeichneten Ausgaben sind Übersetzungen Nr. 1 (erschien 1801), 2, 3, 4, 9 [Mellishs Übersetzung erschien auch 1843 in Bohns Standard Library] 14, 20 b, — Schlußbemerkung Nr. 3.

Zu 1] ergänze: Mary Stuart, a tragedy. The Maid of Orleans, a tragedy. From the German. With a life of the author by the Rev. H. Salvin, M. B. London 1824. 8°. — Zu 3]: Translated from the German by the Rev. A. J. W. Morrison. — Zu 4]: Mary Stuart, a tragedy from the German of Schiller. Lond. 1838. 8°. [identisch mit der folgenden Übersetzung?] Mary Stuart, From the German of Schiller [By Anne Trelawny] Devonport 1838. 8°.[2]); ferner: Maria Stuarda, tragedia di cinque atti di F. Schiller, Versione Italiana di A. Maffei. Mary Stuart, Translated from the Italian version of A. Maffei by F. Williams. Ital. and Engl. London 1856, 8°. — Maria Stuart, ein Trauerspiel. Plays by Frances Anne Kemble. An English tragedy; a play in five acts; Mary Stuart, translated from the German of Schiller etc. London 1863. 8°. — Mary Stuart, a tragedy. Translated by L. White (with the original text). London 1882. 8°. Vgl. dazu The Academy XXII (1882), S. 133 und Th. Rea, Schillers dramas and poems in England, London 1906, S. 83f.

Zu S. 242 Anm., Nr. 5.] Die Londoner Ausgabe von Bernays erschien 1855 (nicht 1885); 1865 und new ed. bei Holt, New York. 1876. 12°.

Zu S. 242 Anm., Nr. 8.] Auch London, Thimm 1872.

Zu S. 242 Anm., Nr. 10.] 1887 (statt 1882).

Zu S. 242 Anm., Nr. 11.] Försters Ausgabe erschien London bei Williams & Norgate 1883.

Zu S. 243 Anm., Nr. 17.] Der versehentlich ausgelassene Name des Herausgebers ist C. A. Buchheim.

Zu S. 239 (Anm. 3.)] In Frederic Reynold's Selbstbiographie ist nichts über die fast gleichzeitig mit Lebruns Nachdichtung aufgeführte englische Bühnenbearbeitung der „Maria Stuart" zu finden. — Die erste Aufführung von Schillers „Maria Stuart" in London (Covent Garden Theater) fand statt am 14. Dez. 1819 (dreimal gespielt). Genest a. a. O. schließt seinen Bericht darüber (Bd. IX, S. 49) mit folgender anziehenden typischen Beurteilung: "Dr. Johnson censures the manner in which the scene changes at the close of Lady Jane Gray (s. oben S. 257f.); in this play, after the catastrophe, Queen Elizabeth etc. are turned out on

---

[1]) Vgl. noch Knickerbocker, vol. 9. 1837, S. 433—446 und Dublin University Magazine 1844, vol. 24, S. 379ff. (beide Zeitschriften waren mir unzugänglich).

[2]) Diese beiden Übersetzungsausgaben von 1838 verzeichnet John P. Andersons ziemlich zuverlässige Bibliography (Seite V) in Henry W. Nevinsons Life of Schiller, London 1889. [Danach die Anführung auf S. 243, Anm., Nr. 20 zu ändern!] Eine Nachprüfung war mir unmöglich.

the stage in a way much more exceptionable. The last speech is perhaps more flat than the concluding speech of any play. The last scene was altered for the better at Bath (and probably at Covent Garden), but the piece should have ended, when Mary had ascended the scaffold (vgl. oben S. 329). Schiller seems not to have intended that the scaffold should have been exhibited to the audience; but on the English stage it was exhibited and with good effect. The translator in his preface attempts to vindicate this tragedy from the objections which had been made to it, but his arguments are far from satisfactory. The meeting of the two Queens is not only a fragrant violation of historical fact, but Schiller even makes Elizabeth go to Fotheringay on purpose to see Mary; yet the translator contends that this is by no means contrary to probability. He adds: "the fiction of Melvil's ordination and of his administering as it were by stealth, the highest offices of the church, is happily imagined." The language of this scene is very good, but the scene itself is utterly unfit for representation on the stage; of course it was not attempted to represent it in England. Melvil gives Mary the cup and says, that the Pope had allowed him to do so—this is monstrous fiction. Schiller's play on the whole is the best which has been written on the story of Mary Stuart; the 1 st act, and the greater part of the 5th, are very interesting, the 2 d and 4th are rather dull, the 3 d is absurd, but well written." [Vgl. auch oben S. 290, Anm. 1.]

Wie schwer Schillers „Maria Stuart“ noch heute bei einer vorurteilsvollen englischen Kritik Gnade, geschweige denn Anerkennung finden kann, zeigt eine deutschen Lesern unglaublich scheinende scharfe Verurteilung des klassischen Trauerspiels im "Daily Graphic" aus der ersten Hälfte des März 1906 gelegentlich einer Aufführung des Stückes in London. Dem Dichter werden Verstöße gegen die geschichtliche Wahrheit vorgerechnet, die um so schlimmer zu bewerten seien, weil sie von ihm, dem Professor der Geschichte, herstammten. Alles an dem Stücke, das kurzweg ein „armseliges Melodram“ genannt wird, müsse englischen Zuschauern lächerlich erscheinen.

Über die Verbreitung und Aufnahme der „Maria Stuart“ Schillers in Amerika gibt das mir unzugänglich gebliebene Buch von E. C. Parry Fr. Schiller in Amerika, Philadelphia 1907, 8°, 3,116 S.[1]) Auskunft. Vgl. auch „Literarisches Echo“ 9. Jahrg. 1907, Heft 14 (A. v. Endl).

Schillers Werke sind in Amerika in zahlreichen deutschen und englischen Ausgaben verbreitet. — In den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts druckte der tätige Verleger Thomas in Philadelphia Schillers „Sämtliche Werke“ in 2 Bden (auch in besonderer, billiger Ausgabe) und „Dramatische Werke“ in 17 Bden. 12°. — Ferner hat sich um die Verbreitung Schillers in Amerika verdient gemacht der Verleger J. Kohler

[1]) Erschien auch schon 1905 in den German American Annals, continuation of the Quarterly Americana Germania. New series vol. III, Nr. 4—8. — Vgl. ferner Knortz, Geschichte der nordamerik. Lit., Berlin und Weimar 1891, II, 297 und 284.

in Philadelphia, der (vor 1880 o. J.) eine Reihe von deutschen Ausgaben erscheinen ließ: Sämtliche Werke, 12 Bde. 12°. — Dasselbe für Schulen und Lehranstalten. — Zwei zweibändige Ausgaben und eine zweibändige billige Volksausgabe.

Englische Ausgaben vor 1880 (o. J. erschienen): Works, 6 Bde. 12°. (Bohn): Boston, Little B. & Co. — Dass.: New-York, Scribner. — Dass.: Philadelphia, Lippincott. — Works 12°. New-York, Appleton. — Works, selected from the best translations, ed. by J. J. Hempel. 2 Bde. 8° (in vier Ausstattungen). Philadelphia, Kohler.

Letztere Ausgabe erschien ebenda 1870: Complete Works [Translated from the German by S. T. Coleridge, Baron Lytton, H. G. Bohn, J. Churchill and others] Edited, with careful revisions and new translations, by C. J. Hempel, 2 Bde. — Dass. 1879; 2 Bde., ill. 4°; auch einbändig und 24 pts. in verschiedenen Ausstattungen.

Schiller, Works, Translated by various writers. 8 Bde. 12°. 1883. New-York, Worthington. — Dass. 9 Bde. 1884—89. (Bohn's Standard libr.) Boston, Litte B. & Co. und New York, Scribner. — Dass.; from the German (Household ed.) 4 Bde. ill. 4°. 1884 ('83), Boston, Cassino. — Dass. (People ed.) 1888. 4 Bde. 12°. Boston, Estes.

Dänemark.

Zu S. 244, Anm.] Schiller, Maria Stuart, Sorgespil i 5 Acter. Oversat af J. Johansen 1888. — Eine dänische Übersetzung (Oversat til Brug for det. kgl. Theater) erschien auch 1836. Kopenhagen, Schubothe. — J. Kapers Ausgabe (vgl. Goedeke V, 219) erschien neu 1895. — Eine Übersetzung von J. Magnussen, 1896.

Schweden.

Zu S. 244, Anm.] Ristori-repertoiren. Medea, Maria Stuart, Marie Antoinette, Elisabeth af England. Kort sammandrag af pjesernas innehåll. Göteborg, A. Lundgren, 1879. 8°. [S. ferner in der folgenden bibliographischen Zeittafel der Maria Stuartdramen unter 1864.]

Holland und Belgien.

Zu S. 244, Anm.] Kinkers Übersetzung erschien 1807 und 1809.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrh. wurde „Maria Stuart" ins Vlämische übersetzt (ungedruckt); s. Euphorion 12, 714.

Spanien.

Zu S. 244, Anm.] In der spanischen Zeitschrift „La Abeja", Bd. V (1838?) erschien eine Übersetzung der „Maria Stuart" Schillers von einem Ungenannten. — Maria Stuardo, drama en cinco actos por Schiller. Traducion del aleman. Madrid 1856, impr. de Las Novedades. 4°. II. 46 S. [En prosa. Publicado en el folletin de „Las Novedades."] — Maria Stuart, Tragedia en cinco actos de F. Schiller, traducida libremente al

castellano, con prévia autorizacion, por los S^{res}. A. Leopoldo Bruzzi y S. Infante de Palacios. Representada por la primera vez en Paris en el teatro italiano el dia 16 de Abril de 1855 por la S^{ra}. Ristori, con el concurso de la compaña dramática italiana. Paris 1857, imp. de Morris. En 4° may. à 2 colums., 44 S. [Rep. dram. de la S^{ra} Ristori. Lleva el texto italiano.] Vgl. Goedeke V, 219. — Gil y Zarate (1793—1861) übersetzte u. a. Schillers „Maria Stuart“ in Versen, „und dieses Schillersche Drama wird heute häufig in Spanien aufgeführt“ (Brouté in Voss. Ztg. a. a. O.).[1] — Ixart (1853—1895) gab 1881/2 in Barcelona in 2 Bden. die Prosaübersetzung von Don Carlos, Fiesco, Kabale und Liebe, Tell, Maria Stuart und Jungfrau von Orleans heraus. — Mier (geb. 1830) gab 1881 in 3 Bden. seine sehr gewissenhafte und verständnisvolle Übersetzung sämtlicher Dramen Schillers heraus.

Slawische Länder (zu S. 244 f. Anm.).

Unzugänglich blieb mir: Edward Schnobrich, Schiller w Polsce. Separatabdruck aus dem Warschauer Ateneum. Tom IV. Heft 3. 1885. S. 439—478.[2] — Neue Freie Presse, Wien 1905, Nr. 14627: B. Merwin, Schiller in Polen. — St. Petersburger Zeitung 1905, Montagsblatt Nr. 80: A. Luther, Studien zur russ. Lit. IX. Schiller in Russland.

Dankenswerte Nachträge und Berichtigungen brachten Arnold und Prijatelj in der Zeitschrift f. österreichische Gymnasien 1905, 4., 8. und 9. Heft[3]: „Schiller-Übersetzungen in Österreich-Ungarn.“

In meiner Zusammenstellung ist auszuschalten Nr. 2 und die Schlußbemerkung unter Nr. 13 über Jos. Jiři [sic] Kolár. — Zu ergänzen bei 1 (böhmische Übers.) Maria Stuartka Schillerowa, přelož. od Pawl Jos. Šafařika, w Praze u Kat. Jeřábkowé 1831, 8 str. 222. — Marie Stuartovna, übers. von Ladisl. Quis, Prag 1891 = Bd. 2 der Biblioteka překladů. — Ferner eine serbokroatische Übers.: Marija Stjuartova, von Spiro Dimi-

---

[1]) Dazu stimmt nicht der Bericht im Berliner Tageblatt vom 5. XII. 1906, Nr. 618: „Gestern wurde ‚Maria Stuart‘ im Teatro Español zu Madrid zum ersten Male aufgeführt. Maria Guerrero spielte die Titelrolle. Das Publikum spendete begeisterten Beifall.“

[2]) Vgl. R. M. Werners Besprechung in Zeitschrift für österreich. Gymnas. XXXVII, 1886, S. 694 f. [erwähnt „die erste Übersetzung sämtlicher Werke Schillers, die unter Leitung Dr. Zippers vor kurzem abgeschlossen wurde“; wurde mir nicht näher bekannt].

[3]) Mir war wohl bewußt, daß die bibliographischen Zusammenstellungen in meinem Aufsatz, der in kurz bemessener Zeit angefertigt werden mußte, Irrtümer und Lücken um so eher zu finden sein würden, als mir nur höchst unzulängliche Hilfsmittel, besonders für die slawischen Literaturen zu Gebote standen. Wie unzuverlässig von andern erbetene Nachforschungen und Nachprüfungen sind, habe ich oft erfahren müssen. Wer bequem an der Quelle sitzt, hat es leicht, über die natürlich knappen und unsicheren Ergebnisse umständlich mühseligen Suchens abzusprechen.

trovič Kotoranin (= aus Cattaro) = Bd. 148 und 152 von Narodna biblioteka, erschien um 1887 in Pančova. — Eine ruthenische Übers.: Marija Stuart, von Hrinčenko, Lemberg 1896. — Eine slovenische Übers. (vgl. Goedeke V, 219): Maria Stuart. Poslovenil France Cegnar. Klagenfurt 1861. Leon. 16⁰. 223 S. = Bd. 1 von Cvetje iz domačih in tujih logov. 1861.

Polnische Übers.: Marya Stuart. Bezimieny we Lwowie (= Lemberg) 1820, von Brodzynski, Kas. (1822). Bezimieny Warszawa 1858.

Russische Übersetzungen: Die unter Nr. 13 an erster Stelle verzeichnete Übersetzung von Schischkow muß auch schon früher erschienen sein, denn in Vladimirov, Skole teatralnego iskusstva, Moskau 1887/8, S. 79—90, ist die große Zankszene des dritten Aktes aus Schischkows Übersetzung aufgenommen. — Im Anfang des 19. Jahrhunderts übersetzte der Russe Sandanow Schillers „Maria Stuart“ [vgl. Internationale Literatur- und Musikberichte 1906, 13. Jahrg., Nr. 15: Schillers Einfluß auf die russischen Schriftsteller]. — Der Russe Mej übersetzte Schiller [auch „Maria Stuart“?] — Neuerdings erschienen russische Ausgaben der Werke Schillers von Golowanow und von Brockhaus-Ephron.

„Maria Stuart“ erscheint wenn auch sehr selten, so doch immer wieder auf dem Spielplan des kleinen Theaters in Moskau, des ältesten und vornehmsten dortigen Kunstinstituts, der einzigen Moskauer Bühne, die ihr Publikum wenigstens ab und zu durch eine wohlgelungene Klassikeraufführung erfreut [Bühne und Welt I, 1, 1899, S. 472].

Ungarn.

Die Seite 245 verzeichnete magyarische Übersetzung hat Josef Sulkowski [sic] zum Verfasser und ist erstmals schon 1890 als Nr. 263 von „Olcsó Kőnyvtár“ erschienen; wiederholt Nr. 677—680 „Olcsó Kőnyvtár“ neue Folge. — Schiller, Szinművei, übers. von Fz. Tomor. Budapest, 4 Bde. Enthält: 1, 2 Wallenstein. 3. Az orléansi szüz. 4. Stuart Mária.

Anhang IV.

Gedichte, Romane, Musikwerke über Maria Stuart.

Die folgende Zusammenstellung hat nur zum Zweck, gelegentlich gefundenes, zum Teil kaum bekanntes und verschollenes Material nicht ganz unbeachtet und nutzlos unter den Tisch fallen zu lassen. Für die Stoffgeschichte haben nur sehr wenige der hier aufgeführten Werke einige Bedeutung. Ich lehne von vornherein ausdrücklich jeden Anspruch auf annähernde Vollständigkeit ab und will nur mehr dem Liebhaber Hinweise als dem Forscher Stoff bieten. Allgemein Bekanntes, wie Bérangers „Adieux de Marie Stuart“, Scotts Romane „Kloster“ und „Abt“ und Th. Fontanes[1]) Stuartballaden sind nicht besonders verzeichnet.

[1]) Ich verweise auch auf Th. Fontanes „Jenseit des Tweed. Bilder und Briefe aus Schottland.“ Berlin 1860.

I. Gedichte.[1])

1) Buchanani: Opera omnia, Lugduni Batav. 1725. t. II. S. 332. Francisci Valesii & Mariae Stuartae ... Epithalamium. — S. 348. Adamas a Maria Scota ad Elisabetham Anglam missus. — S. 375. De Adamante ... — S. 384. Jacobo Stuarto Scotorum proregi. — S. 389. Maria Regina

---

[1]) Über Maria Stuarts eigene Gedichte vgl. Pawlowski, Les poésies français de Marie Stuart. Paris 1883. — Zu den bekannten, Maria Stuart zugeschriebenen Versen:

„Adieu, plaisant pays de France
O ma patrie
La plus chérie,
Qui as nourri ma jeune enfance!
Adieu, France; adieu, mes beaux jours;
La nef qui disjoint nos amours
N'a c'y de moi que la moitié:
Une part te reste, elle est-tienne;
Je la fie à ton amitié,
Pour que de l'autre il te souvienne."

finde ich in F. N. Staaff, Lectures choisies de Lit. franç., Paris 1866, 2. ed. I, 28 die Bemerkung: „Marie St. n'a fourni que le motif de cette chanson dont le véritable auteur est Meunier de Querlon [1702—1780; vgl. Nouv. Biogr. Générale XXXV, 263]. — Von dem in viele Sprachen übertragenen sogenannten „letzten Gebet" der Schottenkönigin, das sie in Fotheringay gedichtet haben soll, gab die gelungenste deutsche Übersetzung Gisb. Freiherr v. Vincke in „Rose und Distel. Poesien aus England und Schottland." 2. Aufl. Weimar 1865. Es lautet:

O Domine Deus Speravi in te. O care mi Jesu, Nunc libera me! In dura catena In misera poena Desidero te. Languendo, Dolendo Et genu flectendo, Adoro, Imploro, Ut libera me!	O Gott, mein Gebieter, Stets hofft' ich auf dich, O Jesu, Geliebter, Jetzt rette du mich! In hartem Gefängnis, In schlimmer Bedrängnis Ersehnt' ich nur dich. In Plagen dir klagend, Im Staube verzagend, Erhör', ich beschwöre, Und rette du mich!

Im European Magazine 1792, XXI, 311 fand ich eine "Imitation of a Sonnet written by Mary Qu. of Scots when she was prisoner in Fotheringay Castle" (s. auch oben S. 249). — In Lord Hailes's "Ancient Scottish Poems, published from the Ms. of George Bannatyne", Edinb. 1770, S. 220, findet sich ein Henry Darnley zugeschriebenes lyrisches Gedicht.

Scotiae puella. — S. 394. Zwei Epigramme „Ad Mariam ...“ — S. 395. „Ad Mariam ...“ und „Loquitur Adamas“ ... — und das dem Ganzen vorgedruckte „Ad Mariam ... Epigramma.“

2) M. l'Hôpital: Carmen in Francisci illustrissimi Franciae Delphini, et Mariae Scotorum reginae nuptias. Paris 1560.

3) De Jezabolis Anglicae Parracidiis ed pios Mariae Scotiae Regiae Manos Carmen (6 Seiten eines italienischen und lateinischen Manuskripts). Vgl. Zeitschr. für Bücherfreunde, 9. Jahrg. 1905/6. 1. Beiblatt. S. 16.

4) Als Märtyrerin wird Maria Stuart verherrlicht in „Poésies de M. du Perron.“ S. 117.

5) Ronsard, Œuvres, ed. Ch. Marty-Laveaux, t. VI (Paris 1893), S. 260, t. V. S. 3, 17 und 350. — Anonym: Ode sur la Mort de Marie Royne d'Escosse, mort pour la Foy ... avec l'Oraison funebre ... Paris 1588. 8° (vgl. Lowndes, A Bibliographer's Manual, III, 1501).

6) The Life and Tragedy of the heroicall Lady, Mary Queen of Scots. A MS. English Poem, by John Woodward [in The Advocate's Library, Edinburgh].

7) Eine Reihe von Gedichten über Vorgänge im Kreise der Maria Stuart findet man in Fr. B. Gummere, Old English Ballads. Boston, 1894. — F. J. Child, The English and Scottish Popular Ballads; Boston, New York und London seit 1882.[1]) — James Cranstoun, Satirical Poems of the Time of the Reformation, Edinb. and Lond. 1891, und David Irving, History of Scotish Poetry, ed. by J. A. Carlyle, Edinb. 1861. S. 405f., 422, 441.

8) Percy's Ballads and Romances, ed. Hales-Furnivall, Lond. 1867/8. I, 292ff.: Ballade vom "Earle of Westmorelande."

9) Edmund Bolton: Prosopopeia Basilica (latein. Gedicht auf die Überführung der Leiche Maria Stuarts von Peterborough nach Westminster Abbey im Jahre 1612). MSS. Cott. Tit. A. 13, 23.

10) [Thomas Wenman?] Legend of Mary Queen of Scots [1601?]; first published from an original MS. of the 16th century by Mr. J. F(ry). London (Bristol) 1810. 8° und 4°. (186 Strophen).[2])

11) Thomas Gosson: A Dolefull ditty, or Sorrowful Sonnet of the Lord Darly sometime king of Scots, Neuew to the Noble and Worthy King, King Henry the Eyghth and is to be song to the tune of Blacke and Yellowe. [Verfasser war Buchhändler in London gegen Ende des 16. Jahrh. Das Gedicht hat kein Datum. Es beginnt: "My hand and pen proceed to write, A wofull tale to tell."]

12) E. Maphei S. R. E. Can. Barberini nunc Urbani Papae VIII. Poemata. Parisiis, Ex. Typ. Regia 1642, S. 145.

---

[1]) Zur Ballade "Mary Hamilton" (Child III, 382/4), die auch von Th. Fontane nachgedichtet ist, vgl. Andrew Lang in Chamber's Cyclopaedia of English Literature, New ed. by D. Patrick. London and Edinb. 1901. I, 540f.

[2]) Zu 9 und 10 vgl. Warton, Hist. of English Poetry, Lond. 1871. IV, 207 und 210.

13) J. G. Capacii [= Capaccio,] Illustrium mulierum et virorum Elogia. Napoli 1608.

14) Archivio Storico Italiano, N. S. II (1855) p. I, 100: F. Sclopsis, Delle scritture polit. e milit. composte dai principi di . . . Savoia: ein Gedicht Karl Emanuels von Savoyen.

15) Marquigny schreibt (a. a. O. S. 388): l'on trouve à la suite d'une édition de Blackwood un livre de poëmes latins et français sur Marie Stuart.

16) Annales poétiques Bd. X, Paris 1779: Jacques de la Taille, Inscription pour la reine d'Escosse, Marie. — Bd. XI, S. 161. Verse von Maria Stuart.

17) Bisselius a. a. O.: einige lateinische Elegien.

18) Jean de Schelandre: La Stuartide, trois livres. Paris 1611. 4°. [L'auteur n'a achevé que les deux premiers livres: Graesse, Trésor des livres rares et précieux, 1865. VI. p. I, 298.]

19) Langbaine, a. a. O., S. 8 bemerkt: "even writers of Romances have thought her (Mary Stuart's) story an ornament to their work; witness the Princess Cloria where part 2. her story is succinctly related, and she (= Mary St.) pourtrayed under the title of Minerva Queen of Mysia." Ich vermochte dies Gedicht nicht näher festzustellen.

20) Don Bastiano Gatti da Piacenza, Monaco di San Girolamo alla Santitá di N. S. Urbano VIII: Maria regina di Scotia, poema heroico. In Bologna, per Nicolo Tebaldini 1630. 4°.

21) Lope de Vega, Corona tragica s. oben S. 185f.

22) Teatro di peripezie. Poema Eroico del padre D. Angelo Maria Lenti Ascolano, Della Congregaz. Olivetana Nella travagliosa vita e lagrimevole morte di Maria Stuarda Regina di Francia e di Scotia. Napoli 1686 [13 canti in Ottaven].

23) Œuvres complètes de Florian, Leipsic 1826. VII, 63: Lamentation of Queen Mary. — Complainte de la reine Marie.

24) William Julius Mickle, Poetical Works, Edinb. 1795: Mary Queen of Scots. An Elegy [gedichtet 1764; abgedruckt in: A Complete Edition of the Poets of Great Britain XI, 654ff.; vgl. dazu ebenda S. 627, 629, 638. — Siehe ferner ebenda XI, 283ff., Michael Bruce's "Lochleven"]. — Burns, Works, Globe ed. S. 85, "Lament of Mary Queen of Scots on the approach of spring."

25] Joh. Bo. Vermehren: Über Schillers Maria Stuart. Ein Gedicht. Jena, Stahl 1800. 4°. 30 S.

26) Effusions of Love, from Chatelar to Mary, Queen of Scotland, Translated from a Gaelic Manuscript in the Scotch College, at Paris, Interspersed with Songs, Sonnets, and Notes explanatory, by the Translator. London 1806. 12°. [Unzweifelhaft eine Fälschung von W. H. Ireland.]

27) Margaretha Wedderburn: Mary Queen of Scots and other Poems. 1811. 8°.

28) James Hogg: The Queen's Wake, a legendary Poem. Edinb. 1813. 8°.

29) W. Edm. Aytoun: Bothwell, a Poem. 3. ed. 8°. Blackwoods 1858 (1856 erste Ausg.).

30) W. Wordsworth, Poetical Works, ed. by W. Knight, Edinb. 1882, IV, 98: The White Doe of Rylstone; or the Fate of the Nortons (1815) VI, 149: Lament on Mary Queen of Scots, on the Eve of a New Year. VI, 172: Captivity, Mary Queen of Scots (1819) VII, 340: Mary Queen of Scots (Landing at the mouth of the Derwent) (1833).

31) Die Ballade des Hegesippus in Graf Aug. v. Platens „Gläsernem Pantoffel.“ Akt III.

32) Konr. Ferdin. Meyer, Die verstimmte Laute. 1882 [behandelt das Schicksal Chastelards].

33) Em. Geibels Ballade „Bothwell“.

34) Swinburne, Tristram of Lyonesse and other Poems, London 1899, S. 238 ff. Adieux à Marie Stuart.

35) The Royal Exile; or Poetical Epistles of Mary Queen of Scots, during her Captivity in England. By a young Lady. Also, by her Father, the Life of the Queen. London 1822. 8°. 2 vols.

36) Henry Glassford Bell: Mary Queen of Scots, a Poem. London 1889. 4°. [Zuerst veröffentlicht in Constable's Miscellany; in mehrere Sprachen übersetzt.]

37) Felix Dahn: Gedichte, 1. Bd. Leipzig 1898. S. 251: „Maria Stuart und Sir Gordon.“

38) Agnes Miegel, Gedichte. Stuttgart, Cotta 1901.

39) „Der Türmer“, Jan. 1907, Heft 4, S. 499: „Riccio“, Ballade von Paul Wolf.

II. Romane und andere Schriften in Prosa über Maria Stuart.[1])

1) Marie Stuart, reine d'Écosse. Nouvelle historique [von Pierre le Pesant de Boisguilbert]. Paris 1675. 12°. 3 Bde. — Amsterdam 1712. 12°. — Ins Englische übers. von James Freebairn (Life of Mary Qu. of Scots). Edinb. 1725. — Ein dreistes Plagiat dieses unbedeutenden Werkes ist Fr. Sam. Mursinna's Leben der unglücklichen Maria Stuart. Meißen 1791 [Vgl. Allg. Deutsche Bibliothek 108, S. 332 ff.]

2) Mrs. Eliza Haywood: Mary Stuart, Queen of Scots, being a Secret History of her Life. Translated from the French. London 1725. 8°.

3) Vida e Morte tragica de Maria Stuart, Rainho de França e Escocia par F. de Sousa da Sylva Alcoforado Rebello. Lisboa 1737. 4°.

4) Mme de Genlis, De l'influence des femmes sur la littérature française t. I.

5) Müller; Maria Stuart, Königin von Schottland. Ein romantisches Gemälde in 3 Bden. Hamburg, um 1800.

---

[1]) Ausgeschlossen sind Schriften, deren Titel mir bestimmt auf eine geschichtlich-wissenschaftliche Darstellung zu deuten schien.

6) John G. Sinclair: Celebrated Causes and Interesting Occurences, containing among other important Trials those of the Royal Family of France, Robespierre, Mary Queen of Scots &c. 1802. 3 Bde. 12°.

7) John Galt, Southeunan, a novel. 1830.

8) Galerie des femmes de Walter Scott, 42 portraits accompagnés d'un portrait littéraire. Paris 1838. 8°. — Beautés de Walter Scott, magnifiques portraits de ses héroïnes accompagnés chacun d'un portrait littéraire par Alex. Dumas &c. Paris, o. J. gr. 8°.

9) H. Laube, Drei Königsstädte im Norden. Leipzig 1845.

10) Sir W. Scott: Mary Queen of Scots, Readings from "The Abbot." London 1886. 12°.

11) Darnley, ein historisches Gemälde, vom Verfasser des Kardinal Richelieu [= James George Payne Rainsford] a. d. Engl. übers. 3 Bde. 8°. Leipzig 1831. — Rainsford gab 1849 nach Samuel W. H. Ireland's Manuskript "David Riccio, or Scenes in Europe during the 16. Century" heraus.

12) Alex. Dumas: Crimes célèbres. T. I: Les Cenci — La Marquise de Brinvilliers — K. L. Sand — Marie Stuard 1re partie. T. II: Marie Stuart 2e partie — La Marquise de Grange. 8°. 1839. — Marie Stuart; K. L. Sand, Murat, par Alex. Dumas. 16°. 1893, 60c. — Maria Estuardo, por Alejandro Dumas. Ed. ilustr. con 15 grabados en el texto. Madrid 1852. 4°. — Alex. Dumas, Mary Stuart, Queen of Scots. London 1896.

13) A. von Tromlitz [= Karl Aug. v. Witzleben aus Weimar]. Bilder und Szenen aus den Jugendjahren der Königin Maria Stuart. Dresden 1841. 2 Bde.

14) James Grant, Bothwell. 1854.

15) H. de Balzac: Études philosophiques sur Catherine de Médicis. Paris, Lévy 1864 [über Maria Stuart in Frankreich].

16) L. Lang: Maria Stuart, Königin von Schottland. Ein schauerliches Zeitgemälde zum warnenden Denkzeichen. Reutlingen 1865.

17) Ernst Pitawall [= Herm. v. Dedenroth]: Maria Stuart, historisch-romantische Geschichte der Zeit und des Lebens der Königin von Schottland, Maria Stuart. 3 Bde. (Berlin 1865—67). — E. Pitavall: Marie Stuart, la belle Écossaise ou Une Victime sanglante de la jalousie. 2 Bde. 8°. 1877 (3 éd.).

18) Comte Hector de La Ferrière-Percy: La Chasse sous les Valois. 1870 [enthält anziehende Briefe aus Maria Stuarts Jugend].

19) Imbert de Saint-Amand: Marie Stuart. Roman aus „Les Femmes de la Cour des derniers Valois.“ Paris 1885.

20) (Anon.): Mary Stuart, a Narrative of the First 18 Years of her Life. Lond. 1886. 8°.

21) G. W. M. Reynolds, Works. Lond., Dicks 1888/9. 8°. Darin „Mary Stuart.“

22) George John Whyte-Melville: The Queen's Maries, a Romance of Holyrood. 1862 (Parker & Son).

23) Cuthbert Bede [= Rev. Edward Bradley]: Fotheringay and Mary Queen of Scots. 1888 (Simpkin).

24) Maria Stuardo de Escocia. Madrid (Milano, impr. de N. Tommasi) 1890. 16°. 168 S. Biblioteca amorosa.

25) Aldèmah (pseud.): Queens: passages from the lives of Elizabeth, Queen of England, and Mary, Queen of Scotland. 1892. Chicago, Schulte.

26) Mrs. M. M. M. Scott: Flora Mac Alpin, an episode of the court of James VI of Scotland; [also] Mary Stuart, Queen of Scots. 1892. Philadelphia, Kilner.

27) Marie Stuart, la reine sans couronne, ou 30 années de captivitè, par L. O. gr. 8°. 1899. 6 fr.

Zum Schluß möchte ich noch auf Thackeray's Roman "The Newcomes" hinweisen; im Charakter der Herzogin von Ivry sind die bezeichnenden Züge der Persönlichkeit Maria Stuarts unverkennbar.

III. Musikwerke:

Zu Schillers Trauerspiel „Maria Stuart" komponierten 1) der Belgier Zuylen van Neyvelt eine Ouvertüre, deren Orchesterpartitur bei Hamelle in Paris erschien. — 2) Ferdinand Hiller eine (ungedruckte) Ouvertüre und Zwischenaktsmusik (1826). — 3) Georg Vierling eine Ouvertüre (Op. 24. F-moll; im Druck bei Schlesinger in Berlin 1856). — 4) Albert Schäfer ein Vorspiel zum fünften Akt (im Druck bei Louis Ortes in Hannover 1886). — 5) J. R. Zumsteeg aus der ersten Szene des dritten Aktes „O dank, dank diesen freundlich grünen Bäumen . . ." und „Hörst du das Hifthorn . . ." (Breitkopf & Härtel, Leipzig). — 6) Jean Louis Nicodé eine Symphonische Dichtung „Maria Stuart" (Leipzig 1879). Vgl. zu 1—6: Albert Schäfer, Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners. Leipzig 1886. S. 39ff.

Adolf Sandberger, „Riccio", symphonischer Prolog, Op. 16 (Vorspiel zu Björnsons Drama „Maria von Schottland") 1899. (Vgl. Signale f. d. musikalische Welt, 58. Jahrg. 1900, Nr. 69, S. 1095 und „Der Sammler", 9. II. 1904, Nr. 17, S. 8.)

Aus neuester Zeit ist noch zu verzeichnen die Symphonie „Maria Stuart" des in Berlin lebenden Musikschriftstellers Dr. iur. J. Paul Ertel.

Bibliographische Zeittafel der Maria Stuartdramen.

16. und 17. Jahrhundert.

1567: John Pikeryng, s. o. S. 10ff.
1593: Adrian Roulers, s. o. S. 94ff.
1598: Tommaso Campanella, s. o. S. 103.
Um 1600: Ant. de Montchrestien, s. o. S. 112ff.
1604: Carlo Rugg(i)eri, s. o. S. 104ff.
1628: Federigo Della Valle, s. o. S. 108ff.
1639: Regnault, s. o. S. 211ff.
1644: Prager Jesuitendrama, s. o. S. 26ff.
1646: Joost van Vondel, s. o. S. 119ff.
1651: Jesuitendrama in Krems, s. o. S. 35.
Um 1660: Manuel de Gallegos, s. o. S. 188.
Juan Bavtista Diamante, s. o. S. 188ff.
Ein anonymes handschriftliches spanisches Drama, s. o. S. 188, Anm. 2.
1663: Giovan Francesco Savaro, s. o. S. 199ff.
1664: Domenico Gi(li)berti (oder Gisberti), s. o. S. 208f.
1665: Horatio Celli, s. o. S. 200ff.
1672: Anselmo Sansone di Mazzara, s. o. S. 207.
1673: Christophorus Kormart, s. o. S. 131ff.
1679: Johannes Riemer } s. o.
1681: Ders. } S. 142ff.

18. Jahrhundert.

1702: Jesuitendrama in Neuburg, s. o. S. 35ff.
Maria Costanza Pavin(a), s. o. S. 208.
1703: ein anonymes englisches Drama, s. o. S. 274.
1705: Karl Kolczawa, s. o. S. 45ff. [Nachtrag zu S. 45, Anm. 5: Die „Exercitationes dramaticae“ finden sich auch in der Breslauer Kgl. und Universit.-Bibl., Sign. Lat. rec. II Ddz. 665.]
1707: eine anonyme deutsche „Staatsaktion“ (in Wien), s. o. S. 166f.
1709: Jesuitendrama in Eichstätt, s. o. S. 42ff.
P. F. Lang: Jesuitendrama in München, s. o. S. 44f.
Vor 1710: zwei Staatsaktionen, vermutlich in Süddeutschland von Wandertruppen gespielt, s. o. S. 165.
1711 und 1718: Schuldrama in St. Annaberg in Sachsen, s. o. S. 138f.
1718: eine anonyme Oper in einem Kloster in Bologna aufgeführt, s. o. S. 209.
Um 1720: Philipp of Wharton, s. o. S. 275f.
1728: Schuldrama in Zug (Schweiz), s. o. S. 54ff.

16. und 17. Jahrhundert.

1683: A. A. von Haugwitz, s. o. S. 168ff.
Fontenelle, Dialogue des Morts, s. o. S. 236f.

1683: Edme Boursault, s. o. S. 220ff. [L. Allacci a. a. O. S. 504 verzeichnet eine italienische Übersetzung: Maria Stuarda. Tragedia tradotta dal francese di M. Bourseault (in prosa) — in Bologna, per Lelio della Volpe. 1724. 12°. con molte altre-d'Incerto Traduttore. — Quadrio a. a. O. VII, 210 vermerkt: Ma eccò quì una Raccolta di queste Traduzioni ancora, „Opere varie, trasportate dal Francese, e recitate in Bologna. In Bologna nella stamperia di Lelio della Volpe 1724 tomi V in 12° (enthält Werke von Pradon, Boursault (Marie Stuart im 2. Bd.) Racine, Corneille, Rotrou u. a.)]

1684: John Banks, s. o. S. 256ff.

1690: Pariser anonyme Handschrift, s. o. S. 231ff.
[Vielleicht eine Übersetzung dieser Tragödie ist die von Allacci S. 503f. angeführte „Maria Stuarda. Tragedia dal Francese, e rappresentata da' Signori Convittori del Collegio de' Nobili di Sant' Antonio di Brescia diretto da' PP. della Compagnia di Gesù nel Carnevale dell' anno 1716 in Brescia, per Giammaria Rizzardi, 1716 in 12° — d'Incerto Traduttore.

18. Jahrhundert.

1731: Schuldrama in Mecheln, s. o. S. 59 ff.

1734: François Tronchin, s. o. S. 236ff.

1736: Drama in Einsiedeln, s. o. S. 59.

1747: J. F. Cammaert, s. o. S. 227ff.

1749: Tiroler Volksschauspiel: (der Gemeinde St. Nicolaus in Innsbruck verboten).
1755: Desgl.
1759: Aufführung in Hall.
1766: „ in Imst.
1768: „ in Hötting bei Innsbruck.
1769: in Fulpmes.
1802: in Telfs, s. o. S. 74ff.

1750: Schuldrama in Gent, s. o. S. 62ff.

176. (1760—1770): Franz von Paula Kiennast († 1783), Volksdrama in Dachau in Bayern, s. o. S. 74.

1763: Klosterschuldrama in Admont (Steiermark), s. o. S. 66ff.

1767: P. Franz Schnitzer, Klosterschuldrama in Ottenbeuren in Bayern, s. o. S. 72f.

Um 1770: Thomas Francklin, s. o. S. 276f.

1778: Vittorio Alfieri, s. o. S. 342ff.

Um 1780: Yorke (?), s. o. S. 277.

1783: Chrn. Hnr. Spieß, s. o. S. 291ff.

1789: John Saint-John, s. o. S. 277ff.

1790[1]): *Doigny du Ponceau reicht (anonym) eine Maria Stuarttragödie am Theâtre Français, Paris, ein. [214f.] Vgl. unten unter 1820.

1792: Mary Deverell, s. o. S. 290f.

---

[1]) Die mit * bezeichneten Werke sind im Schillerheft der „Studien zur vergl. Literaturgesch., 1905, besprochen oder erwähnt; die Seitenzahl ist in [ ] angegeben.

16. und 17. Jahrhundert.

B. Croce vermutet (a. a. O. Append. III), das Stück sei eine Übersetzung der Tragödie Boursaults. Diese eignet sich aber recht wenig für das Theater der Jesuiten.]

Um 1700: Aufführung eines Marionettenstückes in Hamburg, s. o. S. 167.

18. Jahrhundert.

1794: [Johann Ferdinand Gaum]: Maria Stuart und Marie Antoinette in der Unterwelt. Ulm (Stettin).

1800: Friedrich Schiller. (Erstaufführung 14. Juni 1800 in Weimar — in Berlin 8. Jan. 1801.)

19. Jahrhundert.

1801: Anonym [James Grahame], Mary Stewart Queen of Scots. An Historical Drama. Edinburgh. 8°. Unaufgeführt. — Erschien auch 1807: James Grahame, Mary Stewart, Dramatic Poem, 8°, in "Poems by James Grahame", vol. II, London, printed for Longman, Hurst, Rees, and Orme, Paternoster Rowe; and William Blackwood, South Bridge-Street, Edinburgh 1807. (S. o. S. 360.)

1813: Pietro Casella, Maria Stuarda, Oper. Erste Aufführung 1813 im Pergola-Theater zu Florenz.

1814: William Sotheby, The death of Darnley [in: „Five Tragedies“, London, Murray, 8°].

Um 1814: John Galt's Tragödie über Maria Stuart. (Vgl. Dict. of Nat. Biogr. XX, 389. Näheres war nicht festzustellen.)

Um 1815: Ein Ballet d'action Marie Stuart von L. Alex. Piccini (1779 bis 1850), aufgeführt am Théatre Porte Saint-Martin, Paris.

1815: Wenzel Müller, Maria Stuttgardin, Parodie-Operette, Wien.

1820: *Pierre-Antoine Lebrun: Marie Stuart, Tragédie en cinq actes ... Paris, Ladvocat et Barba. [S. 199ff.].

*Plan Victor Hugos zu einem Maria Stuartdrama. [S. 215ff.]

*Armand et Léon: La Poste Dramatique, Paris 1820 (u. 1821?) [S. 213.]

*Carmouche, Marie Jobard. [S. 212.]

*Merle et Rougemont, Marie Stuart, drame en trois actes et en prose. Paris. [S. 214.]

*Anonym [Doigny du Ponceau], Marie Stuart, reine d'Écosse, tragédie en cinq actes. Paris, Boucher. 8°. [S. 214f.]

Colonel Ralph Hamilton, David Riccio; a serious Opera, in three acts (founded upon scottish history). As performed at the Theatre Royal Drury Lane [17. Juni 1820]. London, printed for John Lowndes. 8°. 44 S.

Um 1820 (?): Mariano Caracciolo, Morte di Maria Stuarda. [In K. Herloßsohn, H. Marggraff u. a.: Allgemeines Theater-Lexikon, Neue Ausg. Altenburg und Leipzig 1846, III, 310 so angeführt unter den bemerkenswerteren italienischen Tragödien des 19. Jahrh.] Auch die Nachforschungen, die Herr Professor Croce-Neapel in liebenswürdiger Weise auf meine Bitte anstellte, blieben ohne Ergebnis.

1821: Saverio Mercadante, Maria Stuarda, Oper. In Bologna, am Teatro Communale im Juni 1821 zum ersten Male aufgeführt.

1822: Guilbert de Pixérécourt, Le château de Lochleven, mélodrame historique imité de Walter Scott. Paris, Polet, 8°. 1,50 Fr.

1823: Miss Elizabeth Wright Macauley, Mary Stuart, a dramatic representation. London, Sherword. 8°. — Marie Stuart en Écosse, ou le château de Douglas, drame lyrique en 3 actes et en prose, paroles de M. M. *** (F. A.-Eug. De Planard et J.-F. Roger); musique de M. Fétis. Représenté pour la première fois sur le théâtre royal de l'Opéra Comique le 30 août 1823. Paris, Lelièvre 1823. 43 S. 8°.

1824: Adolphe-S. Empis, Bothwell, drame historique en 5 actes et en prose. Paris, Barba 1827 und 1837. 8°. 68 S. [Erstaufführung 21. Juni 1824. — Vielleicht auch enthalten in Empis' „Théâtre" 1840, 2 Bde., 8°.]

1825: William Murray, Mary, Queen of Scots; or, the escape from Loch Leven. An historical drama, in two acts. First performed at the Edinburgh Theatre, October 3rd, 1825. — Erschien auch als Nr. 408 von "Dicks' Standard Plays", London: John Dicks, 313, Strand. Mary Queen of Scots. A Drama taken from Sir. W. Scott's Novel of the Abbot. Edinburgh 1825. 12°. Genest a. a. O. verzeichnet unterm 3. Jan. 1827 eine Aufführung einer schon vorher häufig in Dublin gespielten "Mary Stuart" in Bath. Sowohl die anonyme Edinburgher Ausgabe als das in Dublin und Bath gespielte Stück scheint mit Murrays Drama identisch zu sein. Dasselbe vermute ich von dem in der Zeitschr. „Europa" 1860[1]), S. 816 angeführten anonymen englischen Stück.

1827: Carlo Coccia (geb. Neapel 1789), Maria Stuarda, Oper. In London verfaßt und am Covent Garden Theater 1827 unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

Wenzel Lembert [eigentlich Tremler], Maria Stuarts erste Gefangenschaft, Drama in vier Aufzügen nach Walter Scott, in „Dramatische Neujahrsgabe für 1827", Wien, Tendler und von Manstein, 1827, gr. 12°. S. 149—195. [Am 5. Jan. 1825 zum ersten Male in Berlin aufgeführt.]

1828: Maria Estuardo. Tragedia en cinco actos, traducida libremente del francés por D. Manuel Breton de los Herreros. Representada en el teatro del Principe. Madrid, 1828, imp. de los Hijs. de Doña C. Piñuela, lib. de Cuesta. En 8°, 76 S.

1829: F. de Villeneuve et E.-L. Vander-Burch, La Jeunesse de Marie Stuart, drame en deux parties, mêlé de Chant, représenté pour la première fois sur le Théâtre de Madame par les Comédiens ordinaires de S. A. R. le 27 juin 1829.[2]) — Eine andere Ausgabe er-

[1]) Dieser Jahrgang findet sich meines Wissens nur in der Greifswalder Universitätsbibliothek.

[2]) Im Besitz der Bibl. Roy. de Belgique, Bruxelles.

schien ebenfalls 1829 mit genau demselben Titel, Format und gleicher Seitenzahl Paris, Au magasin de Pièces de Théâtre, Chez J.-N. Barba, Libraire-éditeur. — Quérard, La France littéraire X 38 verzeichnet: Van der Burch, Jeunesse de Marie Stuart, drame en deux parties, mêlé de chants. Paris, rue du Faubourg-Poissonnière, n. 10. 8° (2 fr.). Avec M. F. de Villeneuve. (S. o. S. 367.)

1830: Cäsar von Widder, Maria Stuart. (Näheres war nicht zu ermitteln.) Vgl. die Zeitschr. „Europa", 1860, S. 816.

Julius Słowacki, Marja Stuart. (S. o. S. 362.) Eine Einzelausgabe scheint in diesem Jahr nicht herausgegeben worden zu sein.[1]) Die Raczińskische Bibliothek in Posen (vgl. den Katalog von L. Kurtzmann, Posen 1885, III, 591) besitzt von Słowackis Werken: Poezye. Paryž, u Teof. Barrois syna, i Hekt. Bossange, 1832. 8°. 3 tomy. — Pisma. Lipsk, F. A. Brockhaus, 1862—1876. 8°. 4 tomy. — Pisma, chronologicznym porządkiem do druku ułożone przez Dr. Antoniego Małeckiego. Lwów, Gubrynowicz i Schmidt, 1880. 8°. 4 tomy. — Marja Stuart, Drama historyczne w pięciu aktach. Z Poezye T. II. 8°. — Maria Stuart, Drama in fünf Aufzügen, übersetzt von Ludomil German. Leipzig, Wilh. Friedrich, 1879, 8°. 4 + 94 S. [Diese Übersetzung ist erbärmlich.]

Die ältere Übersetzung von Aug. v. Drake, Berlin 1847, ist nicht mehr aufzutreiben.

Estreicher, Bibliografia polska, XIX stolica IV, Kraków 1878, S. 284 verzeichnet von Słowacki noch: Marya Stuart, dramat historyczny w 5 Aktach. Warszawa, nakład M. Dzikowskiego, druk J. Psurskiego 1871, w 8 ce, str. 104. 30 kop. — Poezye, Tom I—III. Paryz, u Hektora Bossange, Th. Barrois fils, druk a Pinarda, 1832 bis 33, we 16 ce; Tom I: str. 210, Tom II: str. 248; Tom III: str. 144. 15 fr. — Poezye. Nowe wydanie. Naumburg, Maurer, druk P. Paetza, 1861, w 8 ce, str. VIII i 445. 2 tal. — Estreicher, ebenda, Bd. VII, S. 141 verzeichnet noch: Marya Stuart, dramat historyczny w 5 aktach (Biblioteka Mrówki tom 60) Lwów, Księgarnia polska, druk Gazety narodowej. 1878. 16°. 100 S. 30 cent. — Marya Stuart (Bibl. Kiesz.) Lwów, Gubrynowicz 1879. 16°. 109 S. 25 cent. — Das Stück erschien ferner in: Poezye Juliusza Słowackiego t. I. Mikołów, Karol Miarka 1899 (= Bd. V der Nowa Biblioteka pisarzy polskich).

1831: Mary Russell Mitford: Mary Queen of Scots, a scena in English verse (in „Dramatic Scenes and other Poems", London, Whittaker, 8°).

1834: Gaëtano Donizetti, Maria Stuarda, Oper. Am San Carlotheater in Neapel angenommen, nach einigen Proben geändert und "Giovanna Gray" betitelt, dann unter dem Titel "Il Buondelmonte" angekündigt,

---

[1]) M. Landau bemerkt (M. Kochs Zeitschr. für vergl. Lit.-Gesch. N. F. XIII, S. 239), das Drama sei 1847, zwei Jahre vor Słowackis Tode erschienen. Mir wurde eine solche Ausgabe nicht bekannt.

aber von der Behörde verboten. 1835 am Scalatheater in Mailand gespielt. In Rom unter dem Titel „Buondelmonte", am 26. April 1865 in Florenz wieder als „Maria Stuarda" gegeben. (Vgl. Albert Schäfer a. a. O. S. 44.)

1836[1]: Flodoard Geyer, Maria Stuart, lyrisches Monodrama für eine Altstimme mit Chor und Orchester, Text und Musik von Flodoard Geyer. Erstaufführung am 3. August 1836 als gekrönte Preiskomposition in der Köngl. Akad. der Künste zu Berlin. 1837 in Potsdam aufgeführt. Im Druck erschien der vollständige Klavierauszug mit Text April 1837 bei Trautwein, jetzt Bahns Verlag, in Berlin.

1838: Ernst (Benj. Salom.) Raupach, Maria, Königin von Schottland, Historisches Trauerspiel in fünf Aufzügen und einem Vorspiel. [Mit diesem Titel — wahrscheinlich aus dem von F. W. Gubitz herausgegebenen Jahrbuch deutscher Bühnenspiele, 37. Jahrg. für 1858, Berlin, Vereinsbuchhandlung — noch einzeln verlegt bei A. Kühling, Theater-Buchhandlung, Berlin, Markgrafenstr. 53.
Vom 5. XII. 1838 bis 2. Jan. 1839 fünfmal am Kgl. Schauspielhaus in Berlin aufgeführt. (S. o. S. 362.)

1840: James Haynes, Mary Stuart; An historical tragedy, in five Acts. First produced at Drury Lane Theatre, January 22, 1840. [Dicks' Standard Plays Nr. 749.] Inhalt: Riccios Ermordung.
Hermann Müller, Maria, Königin von Schottland, dramatisches Gedicht in fünf Akten. Altona, Joh. Fr. Hammerich. 8°. 227 S.

1841: J. David Gimet de Joulan, Marie en Écosse, ou les premiers puritains, drame en vers. Paris. 8°. (50 c).

1842: Hans Koester, Schauspiele (darin: Maria Stuart). Leipzig, Brockhaus. 8°. (S. o. S. 360.)

1844: *Théodore Anne, Marie Stuart, opéra en cinq actes (musique de Ludwig Niedermeyer). Paris, Tresse, 8°. 1 fr.

Erstaufführung 6. Dez. 1844 in der Académie royale de musique (der nachmaligen Großen Oper) zu Paris; in Deutschland am 18. Nov. 1877 im Kgl. Hoftheater zu Stuttgart; der Text ist von Ferd. Gumbert in Berlin übersetzt. — Eine Textausgabe erschien auch 1846: Marie Stuart opéra en cinq actes, paroles de M. Théodore Anne, Musique de M. Niedermeyer, divertissement de M. Coralli . . . in „La France dramatique au 19. siècle, Choix de Pièces Modernes, Paris, Tresse, éditeur, Acquéreur des fondes de J. N. Barba et V. Bezon . . . Palais Royal, . . . 1846, gr. 8°. 24 S. [S. 234.]

1849: Nikolai Graf Rehbinder, Riccio, Trauerspiel. Dorpat 1849. — Abgedruckt im Jahrbuch deutscher Bühnenspiele hrg. von Gubitz;

---

[1]) Thomas Egerton Wilks, Lord Darnley; or the keep of Castle Hill. An Original Romantic drama, in 2 acts. 1837. [Dicks' Standard Plays Nr. 715] behandelt ein Jagdabenteuer des Gatten der Maria Stuart, ist aber ohne jede Beziehung auf sie selbst.

noch einzeln verlegt vom Berliner Theaterverlag Kühling und Güttner. (S. o. S. 360.)

1850: Marchese Vinc. Capecelatro, Davide Riccio, opera seria. (Text von Andrea Maffei, Davide Riccio, dramma, Milano, Valentin 1850. 16°. 28 S.) Die Oper wurde in Mailand am Scalatheater am 9. März 1850 aufgeführt.

1851: J. A. Guyet, Marie Stuart; drame historique. Lyon 1851. 12°.

1852: Charles Rey, Henri et Marie Stuart, tragédie en cinq actes. Nîmes. 8°. 1 fr.

1856: (Édouard) Devicque et Crisafulli, Marie Stuart en Écosse. Drame historique en cinq actes et douze tableaux Représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre Impérial (Ancien cirque) le 23 août 1856. Librairie de Michel Lévy Frères. 4°. (40 c.)

Amato di Brenna, Davide Rizio, ovvero La giovinezza di Maria Stuarda, dramma storico. Firenze, Romei. 32°.

1858: Arnold Ruge, Marie Bluntfield. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Erster Akt 1858 in der Zeitschrift „Deutsches Museum“ erschienen. (Vgl. Hebbel, Werke, ed. Werner XII, 117.)

Arnold Ruge, Zwei Doppelromane in dramatischer Form (Maria Bluntfield — Der Probekuß). 1865.

1860: Julius Bamme, Maria Stuart, oder: Die Reformation in Schottland. Drama in fünf Akten. Halle, Ed. Anton. 8°. 159 S.

Paolo Giacometti, Elisabetha regina d'Inghilterra: dramma storico. Milano, Sanvito 1860. 8°. 1,50 l. — Roma, Perino 1891. 16°. 63 S. —,15. (Maria Stuart spielt nur mittelbar in die Handlung dieses Stückes hinein.)

[Marie von Ebner-Eschenbach] Maria Stuart in Schottland. Schauspiel in fünf Aufzügen von M. v. Eschenbach. Als Manuskript gedruckt. Wien. Druck von Ludwig Mayer. 1860.

Am Großherzogl. Hoftheater in Karlsruhe am 4. und 18. Okt. und 12. Nov. 1861 und 25. April 1862 aufgeführt.

Otto Ludwig, Gesammelte Schriften, hrsg. von Erich Schmidt und Ad. Stern (Leipzig 1891—99). (S. o. S. 363.)

Jules Duprato, Marie Stuart au château de Lochleven. Einaktige Operette, Text von Bogaerts. Nicht aufgeführt. War bestimmt, in den Salons gespielt zu werden. Die Musik kam heraus bei Schott.

1863: Aug. Gotth. Schliebner, Riccio, Große Oper in fünf Akten. Text von Em. Mayer. Prag. Am 21. März oder im April 1863 aufgeführt.

1864: Björnstjerne Björnson, Maria Stuart i Skotland, Kopenhagen, 1. u. 2. Aufl. (ferner ebenda 1867 und 1879). — Schwedische Übers. von E. W. Dufva, Upsala 1865. — Maria Stuart Skotlannissa. Suamentanut E. Helsingissä 1878.

B. Björnson o F. v. Schiller, Maria Stuart (I. Maria Stuart i Skotland. II. Maria Stuart i England). 8°. 350 S. Upsala, Edquist.

1873. — Vgl. Halvorsen, Norsk Forfatter-Lexikon, Kristiania 1885 I, 301 f.

Bj. Björnson, Maria Stuart von Schottland. Aus dem Norwegischen übersetzt von J. H(argens). Berlin, Nicolai 1866. 2,50 M. — B. Björnson, Maria von Schottland, Historisches Schauspiel. Deutsch von Edm. Lobedanz, mit Illustr. v. R. Hirth du Frênes. 5 A. Berlin, G. Grote 1876. 150 S. 2,75 M. — Björnson, Darnley. Vom Verf. autorisierte Übersetzung von Cläre Mjöen. München. A. Langen 1901. 8°. 180 S. 3 M.

Erstaufführung in Hamburg am 1. Mai 1880 (andere Daten konnte ich nicht ermitteln). Wurde auch von den Meiningern gespielt.

1865: Algernon Charles Swinburne, Chastelard, a Tragedy. London, Moxon & Co. 8°. (Weitere Ausgaben: London 1866, 1867; 1868 bei Hotten in 12°. — New York in 16° 1865.)

Chastelard, Trag. von A. Ch. Swinburne, aus dem Engl. von O. Horn. Norden, Fischer Nachf. 2. Aufl. 1883. IV. 195 S. 2 M. (S. o. S. 366 ff.)

1867: Ottomar Heinrich Bettziech-Beta, David Riccio. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Leipzig, Lißner. 8°.

1868: Ludwig Schneegans, Maria, Königin von Schottland. Drama in fünf Aufzügen. Heidelberg, G. Weiß. 8°. 176 S. — Maria, Königin von Schottland. Drama in fünf Aufzügen. Zum erstenmal aufgeführt 1870 am kgl. Hof- und Nationaltheater zu München. Neue Bearbeitung. Bühnenmanuskript. München 1882. 8°. 68 S. (S. o. S. 362.)

Um 1870: Ein Maria Stuartdrama von dem Österreicher Lothar Erse in Weimar aufgeführt.[1]) — Eine spanische Oper „David Riccio" von Hippolyt Rodriguez.

1870: David Riccio, Historisch-romantisch drama in drie bedrijven door rederijkers bew. door Batavus [pseud.]. Hoorn, C. Boldingh Hz. (56, met een blz. muziek) postf. 0,60.

Paul Sirano [pseud. für Karl Gustav Theodor Schulz], Darnley. Trauerspiel in fünf Aufzügen. Trier, Fr. Lintz. 8°. 103 S.

1871: Wilhelm von Wartenegg, Maria Stuart in Schottland. Trauerspiel in fünf Akten. (Zum ersten Male aufgeführt auf dem königl. Hoftheater in Stuttgart am 11. April 1871.) Wien. Im Selbstverlag des Verfassers. — In Wien aufgeführt am 18. Okt. 1871. S. o. S. 362.

1872: David Riccio, Dramma lirico in tre atti di Enrico Costa, musica del maestro Luigi Canepa, Milano, Stabilimento musical F. Lucca. 47 S. o. J. — Der Text folgt Amato di Brennas Drama (1856). — Das Vorwort Costas ist datiert: Sassari Dicembre 1871. Von Fétis-

---

[1]) Angeführt in der Zeitschrift „Europa" 1871, S. 27. Dieser Jahrgang war mir leider nicht zugänglich. Ich verdanke die Notiz über Erses Drama einem Studiengenossen.

Pougin, Biogr. univ. des Musiciens, Paris 1878, suppl. t. I, 147 wird Davidde (!) Riccio als erste Oper Canepas bezeichnet, aufgeführt Nov. 1872 am Carcano-Theater in Mailand.

Mary, Queen of Scots; au historical drama in five acts. Glasgow [by Moncrieff, W. D.; Scott C. E.] Vgl. Halkett and Laing, Dict. of the Anon. and Pseudon. Lit. of Great Britain, Edinb. 1883, II, 1554.

Marie Stuart. Børnekomedie i 2 Akter med Chor og Sange. Kopenhagen, E. O. Jordan.

1874: Algernon Charles Swinburne, Bothwell: a Tragedy. London 1874 — n. e. 2 vols. 8°. Chatto 1874—76. — 3rd ed. 8°. Chatto 1882.

William Gorman Wills, Mary Queen of Scots.

Constantin Palumbo, Maria Stuarda, opera seria. Erste Aufführung am San Carlo-Theater in Neapel am 23. April 1874.

1876: Violet Fane, Anthony Babington. A Drama. London, Chapman and Hall. 8°.

1878: Abbé Souillier, Marie Stuart, drame pour pensionnats de demoiselles. Troche (Corrèze) chez l'auteur. 8°. 1 fr.

Anonym: Marie Stuart, drame en 4 actes mêlés de chants, à l'usage de demoiselles par l'Abbé *** [hat nur weibliche Rollen]. Paris und Leipzig, L. A. Kittler, commissionnaire, Querstr. 34 (identisch mit Souilliers Stück?)

1880: Fritz Dannemann, Maria von Schottland. Schauspiel in fünf Akten. Bremen, Hollmann. 8°. 110 S. (S. o. S. 307.)

1881: Algernon Charles Swinburne, Mary Stuart, a Tragedy. London, Chatto and Windas 8°.

Julius Grosse, Bothwell. Trauerspiel in fünf Akten. Weimar, Druck von G. Uschmann. 8°. (S. o. S. 362.)

1882: David Riccio, and other Plays. By the author of "Ginevra" (Kegan Paul, Trench & Co.). — Enthält noch "Bothwell" und "The Witch Lady".

Bruno, Maria, Koningin van Schottland. Oorspronkelik Treurspel in vijf bedrijven. Schiedam. J. Odé. 8°, 96 S.

Enr. Sarria, La regina di Scozia, Oper. Neapel.

1883: Anon. [Charles Gulland], Elizabeth of England: a drama in five acts. By G., author of the "Lomond Hills" etc. Cupar-Fife: Printed in the "Fifeshire Journal" Office. 8°. 68 S.

La regina di Scozia, opera seria. Musik von M. Stuard-Stresa. Aufgeführt Turin 1883.

1884: *M. Quinn, Mary Queen of Scots. A Tragedy in Three Acts. London, Washbourne. 8°. 47 S. [S. 241.]

1885: Major-General John Watts de Peyster, Bothwell: an Historical drama. New York.

Max Freiherr Schoultz von Ascheraden [gen. de Terra], Bothwell, Trauerspiel. Wiesbaden, G. Stark. 104 S.

1887: Hans Parlow, James Bothwell. Trauerspiel in fünf Akten. Wien, Pest, Leipzig. A. Hartleben. 8°. 143 S. (S. o. S. 362.)

Anonym: Maria Stuarda a Dombar: dramma — La casa di vendere: farsa — Milano, Majocchi. 16°. 40 S.

1890: Michael Field [pseud. für Miss Bradley and Miss Cooper], The Tragic Mary. London, G. Bell and sons. 8°. VIII + 261 S. (S. o. S. 378.)

1892: Schiller, Marie Stuart, tragédie. Réduite en 3 actes et arrangée pour pensionnats et congrégations de jeunes filles par P. Lebrun Bordeaux, Coussan et Constalat. 67 S.

1894: Adolphe Poujol, Marie Stuart, monologue dramatique. Barbré. 18°. 1 fr.

Robert Blake, Mary Queen of Scots: a tragedy in 3 acts [2d ed.] London, Simpkin, Marshall & Co. 8°. 56 S. (S. o. S. 378.)

1895: *Julien Goujon, Marie Stuart. Drame lyrique en cinq actes (version de Schiller). Musique de Rodolphe Lavello. Paris, Louis Gregh. 8°. 50 S. [S. 234.]

1896: H. Cornelius, Maria Stuart, Königin von Schottland. Geschichtliches Drama in drei Aufzügen. Paderborn, Schöningh.

Abbé Élie Barin, Marie Stuart, drame historique en 3 actes, en vers. [Magne, près Niort, l'auteur] Haton. 16°. 189 S. 1,50 fr.

1897: *Abbé Joubert, Marie Stuart, Tragédie en cing actes et en vers. Paris Librairie catholique de l'œuvre de Saint-Paul. 8°. 95 S. [S. 228.]

H. Cornelius, James Stuart, Graf von Murray, Geschichtliches Drama in fünf Aufzügen. Paderborn, Schöningh.

1898: Robert Blake, Mary Queen of Scots: a tragedy in three acts [Second edition]. London, Simpkin, Marshall and Co., Stationers' Hall Court. 1894. 8°. 56 S.

David Graham, Riccio, an historical tragedy. Westminster, A. Constable & Co. 8°. 137 S.

H. Cornelius, Elisabeth, Königin von England. Geschichtliches Drama in fünf Aufzügen. Paderborn, Schöningh.

1903: Nath. S. Shaler, Elizabeth of England. A dramatic romance in 5 parts (5 vols). Houghton, Mifflin (Boston).

Charles Gulland, Queen Mary and Darnley. A drama in two parts. Cupar, J. & G. Innes. 16°. 130 S.

H. Cornelius, Maria Stuart, Trilogie. 2. Aufl. (370 S. mit einem Bildnis.) 8°. Bonn, P. Haustein. 370 S. 4,50 M. (S. o. S. 380.)

1906: Henri Beslais, La Reine galante, drame en 5 actes et 7 tableaux. Messein, 2,50 fr.

Nirgends festzustellen war das von A. L. Stiefel in M. Kochs Zeitschrift für vergl. Lit.-Gesch. N. F. XIII, 111 A erwähnte Maria Stuartdrama von Julius Nordheim, sowie die in Goedekes Grundriß V², S. 221, verzeichnete Oper von Arthur Sullivan, und eine anonyme

Parodie „Maria und Mortimer", auf die mich Herr Chefredakteur Dr. Stümcke freundlich hinwies. — Ohne Jahr erschien in „Famos! Der neue Vereinshumorist", hrsg. von Paul Rüthling, Stuttgart, Levy & Müller, eine erbärmliche Parodie von Hermann Förtsch, „Stugarts Mariele (Maria Stuart) oder der Kampf mit dem Drachen ... zum Parodienabend des Vereins ‚Klimperkasten' in Stuttgart verfaßt." — Das anonyme „Trauerspiel für Kinder in fünf Aufzügen, Maria Stuart (Berlin, Trowitzsch & Sohn, o. J. 32 S.) ist vergriffen.

In Beziehung zu Maria Stuart stehen vielleicht noch „La Folie écossoise, ou l'Enlevement imaginaire par l'Amour extravagant. Com. III actes en prose (Anonym, in „Recueil de Pièces pour la Comédie Française", verzeichnet im Catal. de la Bibl. de feu M. le Duc de la Vallière, Paris 1788, V, 159). Whitehal 1746 — und William Tennant's „Cardinal Beaton, a drama in 5 Acts." 8°. 1823 (Hurst).

Gius. Costetti, Il teatro italiano nel 1800, Rocca S. Casciano (1901), S. 529 verzeichnet ein „David Riccio"-Drama von dem Romanschriftsteller Luigi Gualtieri (geb. 1826). Erscheinungsjahr und -ort dieses Stückes habe ich nicht feststellen können.

Namen- und Sachregister.*)

[1]) Unter Ausschluß der wohl hinreichend übersichtlichen Anhänge III—V.

Inhalt.

Druck von Hesse & Becker in Leipzig.

Inhalt.